Вестник

Академии Русского Балета
имени А.Я.Вагановой

Vaganova Ballet Academy
Saint-Petersburg. Russia

№5

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А.Я.Вагановой
и
Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой

VAGANOVA BALLET ACADEMY
Saint-Petersburg. Russia

№5

УКАЗ

ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

*О включении отдельных объектов
в Государственный свод
особо ценных объектов культурного наследия
народов Российской Федерации*

В целях обеспечения сохранности историко-культурного наследия народов Российской Федерации

п о с т а н о в л я ю:

1. Включить в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации следующие объекты, представленные Государственным экспертным советом при Президенте Российской Федерации по особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации:

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);

2. Правительству Российской Федерации принять необходимые меры по обеспечению деятельности указанных в пункте 1 настоящего Указа объектов в соответствии с ранее принятыми решениями по особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации.

Президент
Российской Федерации **Б. Ельцин**

Москва, Кремль
24 января 1995 года
№ 64

СОДЕРЖАНИЕ

От «Школы театральнаго танцования» — к Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой

Страничка психолога

Балетный театр: История. Теория. Практика

Хроника АРБ

От Редакции

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Академия Русского балета им.А.Я.Вагановой рада представить вашему вниманию очередной, пятый, номер официального издания старейшей балетной школы — «Вестник Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой». Издавая журнал, Академия тем самым выполняет свою функцию научно-методического и исследовательского центра в области профессионального балетного образования.

«Вестник» является также официальным изданием Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой, объединяющего практически все профессиональные хореографические училища стран бывшего СССР. В нем публикуются все официальные материалы по работе Центра.

Представляемый пятый выпуск продолжает дело, начатое Академией несколько лет назад. Планируется ежеквартальное издание «Вестника». Кроме того, значительно увеличивается объем журнала, что позволяет включить в него статьи, посвященные широкому кругу проблем балетного театра.

«Вестник» зарегистрирован в установленном Законом порядке, поэтому все публикуемые в нем статьи защищены законодательством об авторском праве.

Так как «Вестник» — издание, посвященное, в первую очередь, проблемам профессионального балетного образования, в каждом номере журнала будут публиковаться статьи методического характера. В этом номере «Вестника» Редакция предоставляет слово педагогам дуэтно-классического танца. Статьи А.С.Хамзина, В.С.Десницкого, Г.П.Янсона, в которых разбираются различные аспекты обучения дуэтному танцу, посвящены памяти недавно ушед-

шего от нас выдающегося мастера, заслуженного деятеля искусств России, профессора Н.Н.Серебренникова.

Исследования и материалы, рассказывающие об истории петербургской — петроградской — ленинградской балетной школы, будут публиковаться в рубрике «От Школы театральнаго танцования — к Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой». В этом номере читайте статью А.В.Фомкина, посвященную 250-летию со дня смерти Ж.-Б.Ланде, исследование О.А.Федорченко о преподавательской деятельности в Петербурге — Петрограде Ольги Преображенской, воспоминания А.П.Натаровой о годах учебы в Петербургском Театральном училище середины XIX века.

Не останутся без внимания вопросы истории и теории педагогики — статью Л.А.Садовниковой «К проблеме влияния итальянской школы классического танца на русский балет в последней четверти XIX века» можно найти в соответствующем разделе.

Академия Русского балета является и научно-исследовательским центром по изучению истории балета, поэтому важное место занимают работы, посвященные истории и теории искусства танца. В предлагаемом номере публикуются статьи на самые разные темы: Г.Н.Добровольской — об архивных документах по истории балета XVIII века, М.А.Ильичевой — о первом петербургском периоде творчества Шарля Дидло, В.Н.Рыхлякова — о солистке императорского балета Варваре Рыхляковой, к балету «Лебединое озеро» обращается А.А.Государев, статья Б.А.Илларионова посвящена работе Андрея Левинсона о Карле Блазисе, о «Книге ликований» А.Л.Волынского размышляет И.Т.Губская.

В рубрике «Советы психолога», которую предполагается сделать постоянной, читайте статью И.М.Пономаревой «Смысловые барьеры, возникающие при общении».

Редакция «Вестника» приглашает к сотрудничеству педагогов хореографических училищ и профессиональных балетных школ: ждем ваших предложений, замечаний и статей. Все они будут внимательно рассмотрены и изучены и, по возможности, опубликованы в «Вестнике». Право внеочередных публикаций в «Вестнике» отдается статьям, присланным педагогами учебных заведений — участников Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой.

Надеемся также, что это издание заинтересует историков и теоретиков балета. Редакция будет рада предоставить страницы «Вестника» для ваших статей и исследований.

С благодарностью и уважением примем и учтем все замечания и пожелания, адресованные «Вестнику».

Ректор
Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой

Л.Н.Надиров

Художественный руководитель
Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой

И.Д.Бельский

Конкурсы. Семинары. Конференции

III Международный балетный конкурс и фестиваль хореографических училищ «Ваганова-Prix»

Санкт-Петербург, 19—26 июня 1995 г.

В июне 1995 года в Петербурге состоялся III Международный балетный конкурс и фестиваль хореографических училищ «Ваганова-Prix». Этот конкурс был учрежден в 1988 году, когда отмечалось 250-летие со дня основания русской балетной школы. Первые два конкурса были всероссийскими: в них принимали участие студенты старших курсов хореографических училищ России.

В 1995 году конкурс преобразован в Международный и получил новое название «Ваганова-Prix». В нем приняли участие студенты многих балетных школ мира. Впервые в рамках конкурса проводился фестиваль, на котором учащиеся балетных школ смогли выступить во внеконкурсной программе.

Третий конкурс, прошедший в стенах Академии Русского балета, на сценах Мариинского и Михайловского театров, ставил перед собой цели: показать на практике, как система Вагановой претворяется сегодня в жизни балетных школ России, стран ближнего и дальнего зарубежья; раскрыть новые имена среди учащихся, которые завтра станут артистами балета; продемонстрировать достижения различных хореографических школ.

Состав жюри конкурса

Председатель: Ирина Колпакова, Россия.

Заместитель председателя: Игорь Бельский, Россия.

Почетные члены жюри: Наталия Дудинская, Россия; Вера Красовская, Россия; Марина Семенова, Россия; Ютака Адзуми, Япония.

Члены жюри: Николай Боярчиков, Россия; Тереза

Григорян, Армения; Лин Гуй-Мин, Китай; Герман Замуэль, Англия; Галина Кузнецова, Россия; Жужа Кун, Венгрия; Алла Осипенко, Россия; Александр Коляденко, Беларусь; Харальд Ритенберг, Латвия; Анна-Мария Холмс, США.

В конкурсе приняли участие 55 юношей и девушек в возрасте 16—19 лет, студенты старших классов хореографических училищ.

Участники конкурса «Ваганова-Prix»

АЗЕРБАЙДЖАН: Рамазанова Наира

АРМЕНИЯ: Хачатрян Сона

БЕЛАРУСЬ: Колб Игорь

ВЕНГРИЯ: Йожеф Хойзер

КАЗАХСТАН: Доскараев Ержан

КОРЕЯ: Рю Чжи Ен

ЛАТВИЯ: Васильченко Павел; Демьянок Маргарита; Радзиня Даце; Сафонов Юрий

РОССИЯ

Воронеж: Белюстова Анна; Колосова Анна

Красноярск: Шестакова Оксана

Новосибирск: Владимиров Денис; Клочкова Алена; Кошелева Ирина

Пермь: Батхурэл Болд

Санкт-Петербург: Васюкович Елена; Думченко Майя; Иванова Светлана; Ильин Михаил; Иосифиди Александра; Коньков Валерий; Кузнецов Илья; Михалев Роман; Некипелова Татьяна; Новикова Ирина; Парт Вероника; Пыхачов Дмитрий; Симонов Кирилл; Соколова Алиса; Фадеев Андриан

Саратов: Суворова Светлана

Улан-Удэ: Чагдурова Елена

Уфа: Воеводина Екатерина; Зодбаева Евгения; Набиуллин Азамат

США: Граф Алисия, Ballet Royal Academy

УЗБЕКИСТАН: Азизова Аниса

УКРАИНА: Голубовский Андрей; Захарова Светлана; Кириченко Александр; Кириченко Сергей; Рябко Александр

ЯПОНИЯ: Аяна Хосода (Балетная студия Ютака Адзуми); Кувахара Томоаки; Осима Масаки; Саяка Асаяма (Балетный институт Кубота); Сихо Такаги (Балетная студия Ютака Адзуми); Рие Мидзумото (Балетная школа Юкико Такада); Фумико Окудсава (Балетная школа Юкико Такада); Хомура Иосио; Эцуко Отосима (Балетная школа Юкико Такада); Юми Итоо (Балетный институт Кубота); Ябуучи Май (Балетная академия Кувахара)

Программа конкурса состояла из трех туров

I тур — урок классического танца, включающий в себя: классический экзерсис у палки и на середине; маленькое и большое адажио А.Я.Вагановой, описанные в учебнике «Основы классического танца» — для девушек; две комбинации аллегро — для девушек и юношей; две комбинации на пальцах, включая туры — для девушек; две комбинации большого аллегро для юношей с включением заносок и туров в воздухе; в заключение урока — индивидуальный показ овладения техническими приемами танца, подготовленный конкурсантами.

II тур — показ двух вариаций из балетов классического наследия; в т.ч. девушки исполняли одну вариацию из репертуара солистки Императорских театров А.Я.Вагановой.

III тур — участники исполнили одно pas de deux или две классические вариации.

Итоги конкурса:

Первые премии присуждены Майе Думченко (Россия, СПб) и Андриану Фадееву (Россия, СПб)

Вторые премии присуждены Алисе Соколовой (Россия, СПб) и Светлане Захаровой (Украина, Киев)

Третьи премии присуждены Иосио Хомура (Япония), Дмитрию Пыхачову (Россия, СПб), Игорю Колбу (Беларусь, Минск)

Поощрительные премии и дипломы:

Стажировка в Академии Русского балета — Ирина Кошелева (Россия, Новосибирск)

Стипендия мэра Санкт-Петербурга — Татьяна Некипелова (Россия, СПб)

Приз гуманитарного Фонда содействия развития Содружества Независимых государств «Балетной школе СНГ» — Ереванскому хореографическому училищу

Приз мэрии Санкт-Петербурга «Балетной школе России» — Красноярскому хореографическому училищу

Приз Мариинского театра «Лучшему партнеру, не участвующему в конкурсе» — Масахито Каздибара (Япония)

Приз Координационного совета творческих союзов «За сценическую выразительность» — Чжи Ен Рю (Корея)

Приз-стипендия «Надежда России» — Светлана Иванова (Россия, СПб), Оксана Шестакова (Россия, Красноярск)

Приз газеты «Пионерская правда» «Самому юному участнику» — Михаил Ильин (Россия, СПб)

Дипломы «За участие в третьем туре»:

Болд Батхурэл (Монголия, Пермское хореографическое училище), Елена Васюкович (Россия, СПб), Александра Иосифиди (Россия, СПб), Алена Клочкова (Россия, Новосибирск), Анна Колосова (Россия, Воронеж), Томоаки Кувахара (Япония), Илья Кузнецов (Россия, СПб), Ирина Новикова (Россия, СПб), Вероника Парт (Россия, СПб), Александр Рябко (Украина, Киев), Кирилл Симонов (Россия, СПб), Сона Хачатрян (Армения, Ереван), Май Ябуучи (Япония)

Памятный подарок «За участие в конкурсе» — Алисия Граф (США)

Диплом «За участие в конкурсе» — Роман Михалев (Россия, СПб)

Диплом «За активную работу по пропаганде конкурса в городе-побратиме Осака» — Ютака Адзуми

Диплом «За мужество и преданность балетному искусству» — Сихо Такаги (Япония)

Диплом «За мужество и преданность балетному искусству» — Аяна Хосода (Япония)

Хроника конкурса

19 июня — пресс-конференция, посвященная открытию конкурса; торжественное открытие конкурса и жеребьевка участников; семинар для гостей (показ уроков 1-2 классов); лекция «Предотвращение профессиональных травм в балете».

20 июня — I тур — Репетиционный зал Академии Русского балета; семинар для гостей (показ уроков 3-5 классов); посещение балета «Дон Кихот» в Мариинском театре.

21 июня — продолжение I тура.

22 июня — методические консультации преподавателей Академии Русского балета М.В.Загурской и К.В.Шатилова; посещение выпускного спектакля Академии Русского балета в Мариинском театре.

23 июня — II тур на сцене Михайловского театра.

24 июня — семинар для гостей (показ уроков 6-8 классов); фестивальный концерт в Михайловском театре. Программу концерта составили фрагменты из балетов классического наследия («Жизель», «Фея кукол», «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Дон Кихот» и др.), а также сочинения Леонида Якобсона, Касьяна Голейзовского, Юрия Громова, Вакиля Усманова. В концерте приняли участие солисты балета Мариинского театра Ирина Шапчиц, Михаил Завьялов, Сергей Константинов; студенты и стажеры Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой Анастасия Хабарова, Рейчел Рутленд, Джоанна Макдермит, Алексей Малахов, Алексей Пухалев; воспитанники хореографических училищ из Баку — Наира Рамазанова, Бишкека — Ондар Айдэсма, Сарамаа Омак, Улан-Удэ — Людмила Доксомова, Наталья Фадеева, Елена Чагдурова, Антон Гейкер, Андрей Жуков, Еревана — Лилит Кочарян, Красноярска — Наталья Позднякова, Виктория Терешкина, Алексей Асиньяров, Андрей Яхнюк, Саратова — Татьяна Картушина, Татьяна Шинкаренко, Светлана Суворова, Тбилиси — Ирина Гловацкая, Нино Джатио, Анна Жукова, Давид Хозашвили, Рес-

публиканского хореографического лицея Республики Молдова — Мария Полюзова, воспитанники хореографических школ из Японии — Аки Адзума, Аяна Хосода, Шихо Такаки, Мексики — Изабель Морискаль и Южной Кореи — Дже Енг Ким.

25 июня — семинар для гостей по характерному танцу; III тур на сцене Михайловского театра.

26 июня — мастер-класс для участников конкурса (педагоги И.Б.Зубковская, В.Г.Семенов); возложение цветов к могиле А.Я.Вагановой на Волковом кладбище; награждение победителей конкурса и заключительный концерт на сцене Мариинского театра.

26 июня в Мариинском театре состоялась научно-методическая конференция «Итоги конкурса и методика А.Я.Вагановой в современном балетном образовании».

Открыл конференцию художественный руководитель Академии Русского балета ***И.Д.Бельский***. В своем выступлении он подытожил результаты конкурса. Главное достижение, по словам И.Д.Бельского, состоит в том, что «основы методики Вагановой сохранены и существуют во всех представленных на конкурсе школах». И.Д.Бельский также указал на недостатки и отрицательные моменты, наблюдавшиеся у отдельных конкурсантов: «увлеченность техникой, которая подменяет образность исполнения, утрата стиля различных балетов, грубые, напряженные подходы к большим движениям, плохая координация рук, искаженные редакции классических вариаций». В заключение выступления И.Д.Бельский отметил, что он «специально остановился на этих отрицательных примерах, но это не значит, что конкурс не удался. Считаю, что чем более строго мы разберем результаты, тем это будет полезнее всем его участникам».

Выступление ***Н.М.Дудинской*** было посвящено А.Я.Вагановой, ее системе обучения, месте прославленного педагога в истории балета. «Агриппина Яковлевна поставила на научную основу преподавание классического

танца, — сказала Наталья Михайловна. — Достижения русского балета зиждятся на прочном фундаменте. Трудно говорить о системе А.Я.Вагановой. Это не догма, а глубокий творческий процесс. Ваганова постоянно развивала и утверждала свою систему на практике, видоизменяя ее в процессе педагогической деятельности. Мы, ее ученики, должны продолжать заветы Агриппины Яковлевны Вагановой и продолжать идти в ногу со временем, в то же время не подменяя основы ее системы. Мы пытаемся не упустить то, что нам оставила Ваганова».

Заведующая кафедрой истории и теории хореографии ***М.А.Ильичева*** в своем выступлении охарактеризовала значение конкурса в сохранении вагановской методики, особо подчеркнув уникальность конкурса. «Что же это за система — система Вагановой? — задала вопрос М.А.Ильичева. — Все зарубежные балетные журналы пестрят объявлениями о школах и педагогах, обучающих по методу Вагановой, но знают ли они, что это такое? Студенты этих школ зачастую демонстрируют неумение и незнание простейших составляющих метода. Учение Вагановой не набор правил и установок для исполнения движений. Экспериментаторский дух, дух постоянного поиска заложен в основе метода Вагановой».

Затем выступила ***И.А.Колпакова,*** председатель жюри конкурса «Ваганова-Prix». Она отметила прекрасную организацию конкурса и его профессиональную необходимость для учащихся хореографических школ: «Нам необходимы подобные встречи, необходимо поднимать вопросы чистоты и точности методики, вопросы сохранения классического наследия. Все люди ошибаются, и в Академии также накапливаются ошибки, поэтому нам необходимо останавливаться и анализировать свой путь, подводить итоги».

В заключение конференции И.Д.Бельский поблагодарил всех участников и гостей конкурса: «Нам очень важно и приятно, что проявился большой интерес и к конкурсу, и к методу Вагановой. Большое спасибо всем».

Материалы подготовили ***Б.А.Илларионов и О.А.Федорченко***

Международный семинар «Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс»

16—19 июня 1996 г. в Санкт-Петербурге Академия Русского балета им.А.Я.Вагановой провела Международный семинар «Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс».

В программу семинара были включены открытые уроки с методическими пояснениями, обсуждениями и ответами на вопросы. Урок в младших классах провела М.А.Грибанова; в средних — И.А.Трофимова, Л.И.Полонская; в старших у девушек — Э.В.Кокорина, у юношей — К.В. Шатилов.

18 июня была проведена творческая встреча гостей семинара с Н.М.Дудинской.

19 июня состоялась заключительная конференция, на которой выступили: И.Д.Бельский с сообщением «Об итогах работы Международного семинара»; М.А.Васильева с докладом «Педагог Карло Блазис»; М.А.Ильичева с докладом «Выпускники Академии Русского балета на сцене Мариинского театра». Л.Н.Надиров выступил с предложениями об организации на базе Академии Русского балета Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой.

По результатам работы Семинара были приняты следующие документы:

«Решение о мероприятиях по организации работы Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой»;

«Обращение к Министру культуры Российской Федерации Е.Ю.Сидорову»;

«Обращение к губернатору Санкт-Петербурга В.А.Яковлеву».

РЕШЕНИЕ

участников Международного семинара
«Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс»
(Санкт-Петербург, 16—19 июня 1996 года)
о мероприятиях по организации работы
Международного учебно-методического центра
хореографического образования по сохранению и развитию
наследия А.Я.Вагановой

1. Избрать Учебно-методический совет Центра в составе:

Председатель — Бельский Игорь Дмитриевич, художественный руководитель Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой;

Заместители председателя:

Рябов Владимир Николаевич, художественный руководитель Новосибирского хореографического училища;

Григорян Тереза Грачевна, директор Ереванского хореографического училища;

Риттенбергс Харальд Альфредович, директор Рижской хореографической школы;

Члены Совета:

Головкина Софья Николаевна, ректор Московской государственной Академии хореографии;

Сахарова Людмила Павловна, художественный руководитель Пермского хореографического училища;

Алимбаев Берик Каримович, художественный руководитель Бишкекского хореографического училища;

Вашакидзе Тамаз Ремович, художественный руководитель Тбилисского хореографического училища им. В.М.Чабукиани;

Векилова Лейла Махатовна, художественный руководитель Бакинского хореографического училища;

Джантаев Булат Михайлович, директор Алма-Атинского хореографического училища им. А.В.Селезнева;

Дзюба Татьяна Андреевна, художественный руководитель Красноярского хореографического училища;

Коробкина Людмила Федоровна, директор Белорусского хореографического колледжа;

Куватова Леонора Сафиевна, художественный руководитель Уфимского хореографического училища;

Панкратов Владимир Васильевич, директор Воронежского хореографического училища;

Романаускене Лилия Казимировна, директор Вильнюсской балетной школы;

Самбуева Екатерина Балдановна, художественный руководитель Бурятского хореографического училища;

Стрепетилова Нина Васильевна, директор Саратовского хореографического училища;

Суве Энн Вильгельмович, директор Таллиннского хореографического училища;

Таякина Татьяна Алексеевна, директор Киевского хореографического училища;

Хасанов Израил Исмаилович, директор Узбекского хореографического училища;

Янсон Людмила Васильевна, зав. классическим отделом Молдавского Республиканского хореографического лицея.

2. Участники первого семинара «Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс» (июнь 1996 года): Абыкова Наталья Николаевна (Улан-Удэ); Адашевская Татьяна Викторовна (Саратов); Айдинян Тамара Владимировна (Ереван); Александров Михаил Ефимович (Новосибирск); Алиева Эмилия Эйнулаевна (Баку); Бирюкова Татьяна Николаевна (Новосибирск); Виканова Людмила Петровна (Рига); Волох Илья Александрович (Саратов); Гаджиева Эля Ашраб-кызы (Баку); Галимова Венера Хакимовна (Уфа); Гарибян Тетевик Азатовна (Ереван); Граудиня Сарните Михайловна (Рига); Гросберга Марута Вальдимаровна (Рига); Гурченко Галина Назаровна (Красноярск); Дергилева Елена Васильевна (Саратов); Дзерве Пальмира Алексеевна

(Рига); Драугане Аусма Рудольфовна (Рига); Капралис Юрис Петрович (Рига); Касаткина Маргарита Павловна (Саратов); Косогорова Людмила Вадимовна (Воронеж); Кудрина Ирина Степановна (Новосибирск); Курпешева Раиса Мустаевна (Алма-Ата); Лапшина Индра Леонидовна (Рига); Маркосян Асмик Карлосовна (Ереван); Михеева Светлана Петровна (Красноярск); Пасынкова Галина Петровна (Новосибирск); Санин Александр Федорович (Саратов); Терегулов Шамиль Ахметович (Уфа); Тураева Людмила Васильевна (Рига); Фасхутдинов Ахат Ахметович (Уфа); Шкунова Любовь Викторовна (Тбилиси) — получают преимущественное право быть участниками семинаров Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой, в том числе, при наличии соответствующих возможностей, на условиях частичной оплаты участия за счет Центра.

3. Организовать с 1997 года издание учебных программ по классическому танцу.

4. Поручить Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой создать централизованный банк методических видеоматериалов.

5. «Вестник Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой» получает дополнение в названии: «Вестник Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой и Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой». «Вестник» публикует все материалы по деятельности Центра. Учебным заведениям — участникам работы Центра предоставляется право внеочередных публикаций в «Вестнике».

6. С 10 по 23 марта 1997 года Академия Русского балета им. А.Я.Вагановой организует обучение на Факультете повышения квалификации для педагогов учебных

заведений — участников работы Центра по дисциплинам:

1) методика историко-бытового танца;

2) методика дуэтно-классического танца.

7. Следующий Семинар предлагается провести в июне 1997 года.

От Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой — художественный руководитель *И.Д.Бельский*

От Алма-Атинского хореографического училища им. А.В.Селезнева — *Р.М.Курпешева*

От Бакинского хореографического училища — *Э.А.Гаджиева*

От Бурятского хореографического училища — *Н.Н.Абыкова*

От Воронежского хореографического училища — *Л.В.Косогорова*

От Ереванского хореографического училища — директор *Т.Г.Григорян*

От Красноярского хореографического училища — *Г.Н.Гурченко*

От Молдавского Республиканского хореографического лицея — *Л.В.Янсон*

От Новосибирского хореографического училища — художественный руководитель *В.Н.Рябов*

От Рижской хореографической школы — директор *Х.Риттенбергс*

От Саратовского хореографического училища — *М.П.Касаткина*

От Тбилисского хореографического училища им. В.М.Чабукиани — *Л.В.Шкунова*

От Уфимского хореографического училища — директор *А.А.Фасхутдинов*

О Б Р А Щ Е Н И Е

участников Международного семинара
«Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс»
(Санкт-Петербург, 16—19 июня 1996 года)

к Министру культуры Российской Федерации
Е.Ю.Сидорову

Уважаемый Евгений Юрьевич!

Представляя профессиональные балетные школы России и стран бывшего СССР, выражаем огромную благодарность Министерству культуры Российской Федерации за поддержку создания на базе Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой и проведения настоящего Семинара. Программа Семинара, подготовленная и осуществленная Академией Русского балета в столь сложное время, дала возможность представителям балетных школ, исповедующих единую методику, встретиться, обсудить насущные вопросы хореографического образования, уточнить и сформулировать единые подходы к процессу обучения, решить многие профессиональные методические проблемы. Совершенно очевидно, что без подобных встреч немыслим полноценный учебный процесс в наших учебных заведениях, которые всегда входили в единое культурное пространство. Убедительно просим, уважаемый Евгений Юрьевич, и впредь поддерживать очень важную работу Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию

наследия А.Я.Вагановой, оказывать помощь в проведении его последующих мероприятий.

С уважением,

От Алма-Атинского хореографического училища им. А.В.Селезнева — *Р.М.Курпешева*

От Бакинского хореографического училища — *Э.А.Гаджиева*

От Бурятского хореографического училища — *Н.Н.Абыкова*

От Воронежского хореографического училища — *Л.В.Косогорова*

От Ереванского хореографического училища — директор *Т.Г.Григорян*

От Красноярского хореографического училища — *Г.Н.Гурченко*

От Молдавского Республиканского хореографического лицея — *Л.В.Янсон*

От Новосибирского хореографического училища — художественный руководитель *В.Н.Рябов*

От Рижской хореографической школы — директор *Х.Риттенбергс*

От Саратовского хореографического училища — *М.П.Касаткина*

От Тбилисского хореографического училища им. В.М.Чабукиани — *Л.В.Шкунова*

От Уфимского хореографического училища — директор *А.А.Фасхутдинов*

ОБРАЩЕНИЕ

участников Международного семинара
«Методика А.Я.Вагановой и современный учебный процесс»
(Санкт-Петербург, 16—19 июня 1996 года)

к губернатору Санкт-Петербурга
В.А.Яковлеву

Уважаемый Владимир Анатольевич!

В июне прошлого года в Санкт-Петербурге прошел Международный балетный конкурс «Ваганова-Prix», в котором приняли участие практически все профессиональные балетные школы России и стран бывшего СССР. Одним из результатов конкурса стало решение продолжить совместную научную, методическую и практическую работу наших школ. Сегодня на базе Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой создан Международный учебно-методический центр хореографического образования по сохранению и развитию наследия А.Я.Вагановой и проведен настоящий Семинар. Программа Семинара, подготовленная и осуществленная Академией Русского балета в столь сложное время, дала возможность представителям балетных школ, исповедующих единую методику, встретиться, обсудить насущные вопросы хореографического образования, уточнить и сформулировать единые подходы к процессу обучения, решить многие профессиональные методические проблемы. Совершенно очевидно, что без подобных встреч, без совместной работы с Академией Русского балета немыслим полноценный учебный процесс в наших учебных заведениях, который всегда основывался на достижениях русской, петербургской балетной школы.

Уважаемый Владимир Анатольевич, просим обратить внимание на то, что в Вашем городе работает старейшая в России балетная школа — колыбель Русского

балета, сегодня по праву являющаяся Академией и занимающая лидирующее место в мире по стабильности выпуска в течение многих лет высокопрофессиональных и высокоодаренных артистов балета. Академия является и крупнейшим методическим центром. Убедительно просим оказать Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой конкретную помощь — реализовать решения городских властей по укреплению материально-технической базы Академии, которые принимались начиная с 1987 года.

С уважением,

От Алма-Атинского хореографического училища им. А.В.Селезнева — *Р.М.Курпешева*

От Бакинского хореографического училища — *Э.А.Гаджиева*

От Бурятского хореографического училища — *Н.Н.Абыкова*

От Воронежского хореографического училища — *Л.В.Косогорова*

От Ереванского хореографического училища — директор *Т.Г.Григорян*

От Красноярского хореографического училища — *Г.Н.Гурченко*

От Молдавского Республиканского хореографического лицея — *Л.В.Янсон*

От Новосибирского хореографического училища — художественный руководитель *В.Н.Рябов*

От Рижской хореографической школы — директор *Х.Риттенбергс*

От Саратовского хореографического училища — *М.П.Касаткина*

От Тбилисского хореографического училища им. В.М.Чабукиани — *Л.В.Шкунова*

От Уфимского хореографического училища — директор *А.А.Фасхутдинов*

Высказывания участников о работе Международного семинара:

Раиса Мустаевна КУРПЕШЕВА. *Алма-Ата*

На этом семинаре я ждала интересных встреч по большому счету. И я счастлива, что мои надежды оправдались.

Отрадно понимать, что наша школа, наши выпускники во всем следуют вагановской методике — ведь мы учились у ленинградских педагогов, моими педагогами в школе были студенты педагогического курса Агриппины Яковлевны. Потом, во время учебы в ГИТИСе, я училась у Марины Тимофеевны Семеновой, одной из блистательных учениц Вагановой.

Я ожидала увидеть в Петербурге вершину культурного танца, музыкального исполнения, Искусства... И я это увидела. Хорошо поставлены руки у учеников, хороший верх — ведь именно этим славится вагановская школа. Высокая культура. Не секрет, что в мире идет нагнетание техники, главное сейчас — «сигануть», «задрать», «накрутить»... А вагановская школа — это прежде всего культура. Это мы и хотели увидеть. Это мы и увидели. Для нас это главное, прежде всего — мы на этом учились.

То, что вагановская Академия сделала этот семинар — это событие в балетной жизни года.

А какой нам оказали прием! Восхитительное к нам отношение, высокая культура, интеллигентность. Ведь в образовании важна и культура в отношениях между людьми, это и сказывается на обучении. После уроков, в свободное время, мы обсуждали накопившиеся проблемы с педагогами других классов, много спорили.

В Петербурге мы увидели сдвиг в смысле отбора детей по профессиональным данным: учитываются не только физические данные, но и внешность. В вашей школе учатся такие хорошенькие девочки!

Хотелось бы, чтобы этот семинар проходил и в

дальнейшем. Желательно было бы, чтобы нам показали уроки первых и выпускных классов. Очень меня заинтересовали уроки по гимнастике, там были показаны интересные растяжки. Хотелось бы иметь какое-то пособие по этим занятиям или видеозаписи.

Михаил Ефимович АЛЕКСАНДРОВ. *Новосибирск*

Отрадно, что Академия Русского балета проводит подобные встречи, ведь мы безумно мало общаемся между собой. Тут мне ностальгически вспомнились старые времена, когда в год проходило по 3-4 семинара в разных городах страны, где обсуждались самые разные вопросы и классического, и характерного, и дуэтного танца. Ведь на таких встречах происходит развитие и становление и педагога, и личности. К сожалению, этот семинар был ограничен временем.

Хочется отметить прежде всего прекрасную организацию семинара. За это — огромная благодарность руководству Академии.

Хотелось бы, чтобы Петербург делился своими программами. А то нам приходится использовать в работе программу, утвержденную Министерством культуры еще в 1986 году! Но ведь с тех пор произошло столько событий. Мы на этом семинаре много обсуждали проблем, хорошо было бы, чтобы пересмотрели и программы. Или Петербург снабжал бы нас своими. Ведь не всякое училище может разрабатывать программы. Может, стоит обратиться в Министерство, чтобы ваши программы были рекомендованы для других хореографических училищ.

Мне бы хотелось больше посмотреть работу ребят в старших классах, к сожалению у нас в программе семинара была только теоретическая встреча по этому предмету. Чтобы такого не происходило — желательно указывать в плане семинара конкретные темы. Тогда и будут приезжать соответствующие специалисты. Еще хочу отметить, что в младших классах некоторые педагоги в работе используют чисто актерские приемы. Этого не должно быть, растанцованность не должна идти в ущерб академизму.

Эля Ашраб-кызы ГАДЖИЕВА. *Баку*

К сожалению, сейчас разорваны, нарушены связи между училищами, мы варимся в собственном соку. И этот семинар для нас имеет прежде всего познавательное значение.

Семинар выявил, что больших различий между разными школами нет, это и понятно — мы все работаем по вагановской методике. В свое время наш художественный руководитель Лейла Векилова нас ввела в эту школу, а теперь мы ее передаем своим ученикам.

Мы ехали сюда учиться, обогащаться. Очень важна для нас преемственность, ведь мы всегда будем учиться у Петербурга. Здесь мы много общались с педагогами из других республик, для нас это пища для размышлений.

В нашей школе есть некоторые нововведения. Мы берем малышей с первого класса общеобразовательной школы, преподаем им специальную гимнастику, ритмику, основы танца, они исполняют маленькие танцевальные комбинации. И эти малыши у нас уже танцевали в программе отчетных концертов и имели успех. Этим мы решаем проблему воспитания собственного зрителя. Может, через детей, которые увлекутся театром, мы привлечем зрителей к балету.

У нас в Баку нет своего высшего учебного заведения, наше училище не может получить этот статус. Было бы хорошо, чтобы Академия имени Вагановой принимала на учебу наших педагогов.

Хотелось бы также, чтобы была возможность пригласить педагога в Академию на один месяц в течение учебного года, чтобы он мог видеть живой процесс, а не показательные уроки. И еще: надеемся, что семинар не будет последним.

Маргарита Павловна КАСАТКИНА. *Саратов*

Я не являюсь номинальным руководителем нашей делегации, но выражаю мнение всей нашей группы (5 человек).

Конечно, Академия понесла затраты и мы признательны, что ваша школа провела этот семинар, невзирая на материальные сложности и проблемы. Мы рады, что этот признанный центр хореографического искусства старается собирать педагогов из разных республик, радует, что вагановская школа не теряет своего высокого статуса методического центра.

Мы искренне ценим ленинградскую школу балета, стремимся вам во всем подражать, пытаемся приблизиться к ленинградскому эталону, всегда смотрим на ваших педагогов, ссылаемся на их опыт. И хотим выразить благодарность Академии за проведение семинара: это чрезвычайно важно для развития, сохранения и поддержания традиций.

В качестве пожеланий скажу следующее. На семинаре мы видели готовые уроки, т.е. законченный учебный процесс. Хотелось бы видеть урок «живой», т.е. чтобы педагог более подробно объяснял правила выполнения движений, постепенность перехода, как начинать изучать это движение, какие ошибки при изучении наиболее часты. Жаль, что нам показали только один мужской класс. Хотелось бы также видеть равноценный показ мужского и женского класса.

Хочется сказать большое спасибо за то, как, с каким высоким тактом, интеллигентностью проходит здесь этот уникальный семинар.

Хотелось бы услышать специальные лекции, может быть, курс лекций по медицине балета.

Тереза Грачевна ГРИГОРЯН. *Ереван*

В прошлом году на Вагановском конкурсе я была в жюри. И тогда я выступала и просила, чтобы Академия провела семинар по методике, где бы встретились все педагоги из разных республик, которые теперь, к сожалению, стали чужими. И вот, мы получили приглашение на этот семинар, с удовольствием прилетели сюда, несмотря на материальные трудности, на тяжести дороги.

Семинар был очень насыщенным, очень полезным. Приняли нас блестяще, поделились с нами всем, что имели, всем, чем могли, а порой даже и тем, чем не могли!.. Хочу выразить огромную признательность руководству Академии — Игорю Дмитриевичу Бельскому, Леониду Николаевичу Надирову за то тепло, которым они нас окружили. Мы ощущали к нам предельное внимание, посещали спектакли в театрах — это было великолепно, в этом огромная заслуга руководства!

Мы посмотрели почти все классы, все было организованно умно и поразительно для такого трудного времени.

Хотелось бы больше видеть младшие и мужские классы.

Леонора Сафиевна КУВАТОВА. *Уфа*

Ленинград — моя вторая родина, здесь я училась, здесь я впитывала культуру, овладевала профессией. В этот город я всегда приезжаю с огромной радостью и трепетом: так хочется встретится со своей молодостью, с моими педагогами, моей школой...

Этот семинар помог нам лишний раз утвердиться, обогатиться, получить максимум общения, которого нам так не хватает. Многие мои надежды оправдались, мы узнали много нового. В общем, приехали сюда не зря. Такое общение необходимо всем нам. Спасибо Академии, что находит средства, что проявляет инициативу.

Жаль, что мы не увидели уроков по гимнастике, хотелось бы также посмотреть джаз, модерн-танец. Однако все поставленные перед семинаром вопросы были разобраны, полностью освещены: мы увидели и средние, и старшие, и младшие классы. У нас было много времени для общения.

Еще раз хочу поблагодарить руководство и педагогов Академии — Игоря Дмитриевича Бельского, Леонида Николаевича Надирова, Ирину Александровну Трофимову, Маргариту Владимировну Загурскую, всех педагогов, принимавших участие в работе этого семинара.

Харалдс РИТЕНБЕРГС, Юрис КАПРАЛИС. *Рига*

Мы сюда приехали с хорошей душой, ехали с желанием узнать что-то новое, хотели возобновить свои знания. Этот семинар — интересное и полезное дело.

Здесь мы очень много приобрели, получили много интересной информации. К сожалению, слишком короткие сроки были определены для работы семинара.

Мы очень любим Ленинград, здесь учились и наши танцовщики, отсюда приезжали в Латвию и ваши танцовщики. Между Ригой и Ленинградом всегда существовала связь, история, традиции. И мы не хотели бы прерывать эти связи и отношения.

Сейчас много в программах изменений, программы пересматриваются. Мы не хотим отставать. Но вагановский метод — не догма, он развивается, это очень важно, поэтому так необходимо корректировка программ и корректировка методов.

Единственное, чего нам не хватило — так это времени. Может, подобные семинары надо проводить чаще, может, устраивать их и в рамках вагановского конкурса.

Мы благодарны всем педагогам и руководству Академии, которые подготовили и провели этот запоминающийся семинар.

Наталия Алексеевна АБЫКОВА. *Улан-Удэ*

К сожалению, по проблемам материального порядка из нашего города смогла приехать только одна я, а не три человека, как предполагалось. Здесь я училась на педагогическом отделении у Мей, Ширипиной, Конищева и других педагогов.

Моими целями были: посмотреть детей, узнать что-то новое, обменяться с педагогами новой информацией, увидеть, как сегодня следуют методике Вагановой. И в классах Трофимовой, Кокориной я увидела истинную вагановскую школу. А молодые педагоги — например, Гриба-

нова, чей урок мы видели, — они преподают уже по-новому, с новым пониманием.

Хотелось бы увидеть, кроме классики, семинары по историко-бытовому, характерному, дуэтному танцам, даже по актерскому мастерству!

Еще одна проблема: мы работаем по программам ... 1978 года, изданым в Москве. Желательно, чтобы на семинаре выдавали современные программы.

Мне очень понравился ваш журнал «Вестник» — это прекрасное издание, здесь я нашла и советы психолога, и медицинские справки, таблицы, критерии оценок, программы подготовительного отделения. Необходимо, чтобы «Вестник» рассылался по всем хореографическим училищам. Это еще более повысит престиж Академии, упрочит славу ее методического центра.

Людмила Васильевна ЯНСОН. *Кишинев*

В годы разрыва связей с Россией нам очень не хватает культурного общения. Поэтому я признательна Академии за возможность приезда на этот семинар.

Главное, что я узнала множество нюансов, связанных с педагогической системой А.Я.Вагановой. Благодаря тому, что в программу были включены уроки (просмотр классов) семинар не стал «сухой» методикой.

Я очень довольна этой поездкой — семинар оправдал все мои ожидания.

Хотелось, чтобы семинар проводился каждый год и Академия давала возможность его посещения как можно большему числу участников и гостей.

Любовь Викторовна ШКУНОВА. *Тбилиси*

Я очень счастлива, что попала на этот семинар. По-моему, Петербург — «колыбель балета», а петербургский балет — самый лучший в мире.

Было необычно, и в то же время приятно встретить совпадение мнений, окунуться в атмосферу «настоящего» балета, почерпнуть новую информацию и поделиться своей.

Просмотр классов дал возможность вплотную познакомиться с наследием Вагановой. То есть этот семинар — ни что иное как взаимообогащение.

Я хотела бы пожелать Академии включать в программу семинара побольше материалов видеотеки, в частности, архивных записей — записей уроков старых мастеров.

Галина Назаровна ГУРЧЕНКО,
Светлана Петровна МИХЕЕВА. *Красноярск*

Семинар — прежде всего учеба. Хотелось посмотреть классы, узнать в каком направлении работает школа, что сохранилась из старой вагановской школы.

Мы очень благодарны Академии за предоставленную возможность побывать в этом храме, колыбели классического танца.

Нужно отметить, что наравне со старыми мастерами успешно работает молодежь.

Чтобы сохранить традиции старой школы мы пожелаем Академии продолжать сохранять нынешние традиции, оставаться ведущей школой, так же радушно принимать гостей.

Всего самого доброго и большое спасибо, что в наше время Академия Русского балета нашла возможность принять нас у себя.

Материалы подготовили: ***Б.А.Илларионов,***
О.А.Федорченко,
Е.И.Хорева.

Рыцарь дуэтного танца

Памяти Н.Н.Серебренникова

Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой и вся театральная общественность Петербурга понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни замечательный педагог, бывший солист Кировского театра, заслуженный деятель искусств России, профессор Николай Николаевич Серебренников.

Он прожил большую, нелегкую, но интересную жизнь, наполненную непрерывным творческим трудом. Окончив Ленинградское хореографическое училище в 1939 году, он становится артистом балета Кировского театра. Однако долго танцевать не пришлось: началась Великая Отечественная война. Вместе с бывшими одноклассниками прошел Николай Николаевич долгий боевой путь, воевал до конца, до Победы. Война не пощадила артистов балета: немногие вернулись домой, а уж тем более немногие смогли вновь выйти на сцену. К счастью, Н.Серебренников вернулся в театр и с успехом танцевал целый ряд партий классического репертуара.

Еще будучи совсем молодым артистом, Николай Николаевич стал с 1948 года преподавать в родной школе. Его увлек дуэтно-классический танец — предмет, которому до той поры уделялось не так много внимания. Николай Николаевич стал не просто хорошим педагогом. Он создал методику дуэтного танца. В этом отношении его работу можно смело сравнить с трудом великой А.Я.Вагановой, создавшей методику классического танца.

Свою систему Н.Н.Серебренников научно обобщил в книге, которая сегодня так же, как труд Вагановой, является настольной книгой не только для наших школ, но и для школ многих стран мира. Николай Николаевич создал и учебно-методические фильмы, которые помогают студентам овладеть предметом. Невозможно перечислить всех учеников Серебренникова. Среди них самые яркие звезды: Ирина Колпакова, Алла Осипенко, Наталья Макарова, Габриэла Комлева, Михаил Барышников и многие другие.

Тяжела и горька потеря. Мы лишились уникального педагога, талантливого мастера, который свято хранил традиции прошлого и смело прокладывал в искусстве новые пути. Мы лишились друга, светлого, обаятельного человека, истинного петербуржца. Его будет нам очень не хватать.

Светлая память о Николае Николаевиче Серебренникове навсегда сохранится в наших сердцах.

Методика преподавания. Дуэтный танец

В.С.ДЕСНИЦКИЙ

Вращения в дуэтно-классическом танце (туры от одной руки партнера)

Вращение — один из наиболее сложных приемов в дуэтном танце. Здесь координируются все элементы классического танца, плюс мастерство партнера строго сохранять при вращении вертикальную ось партнерши. От партнерши требуются четкое оставление головы, правильное положение рук и работающей ноги (высокое *cou-de-pied*) — это придает вращению стремительность и легкость.

Приступать к изучению туров от одной руки партнера нужно только после детального освоения простых приемов вращения. К этому моменту партнер должен понимать свои основные задачи при исполнении туров. Партнерша — уверенно и правильно стоять в основных классических позах; не теряя устойчивости, должна быть готова в любой момент освободиться от рук партнера. Только после усвоения всех этих приемов можно приступать к более сложной форме дуэтного танца — турам от одной руки партнера.

I. Туры *en dedans* от одной руки партнера.

Партнер делает выпад правой ногой по диагонали лицом в точку 2 с раскрытыми руками по 2-й позиции, ладони открыты наверх. Корпус партнера слегка развернут в сторону партнерши.

Партнерша стоит на пальцах правой ноги в позе *attitude effacée.* Левая рука — в левой руке партнера, правая — на левом плече партнера. Расстояние между корпусом партнерши и рукой партнера должно соответствовать 1-й позиции рук партнерши. За этим расстоянием должен следить партнер. Если партнерша будет близко стоять к руке партнера, то локти ее рук будут находиться

сзади корпуса. Далекое расстояние от руки партнера делает корпус ученицы «лежачим». Вращение при таких положениях невозможно. Высота левой ноги в позе *attitude* не должна «укладывать» корпус. Руки партнеров должны быть достаточно напряженными. Соблюдение всех этих положений во многом определяет качество исполнения туров.

Первой начинает движение партнерша. Она выводит левую ногу *à la seconde*, причем высота ноги остается на уровне положения *attitude*. Корпус ученицы сохраняет вертикальное положение. Партнер внимательно следит за выводом ноги в сторону, т.к. в следующий момент левой рукой он подтягивает руку партнерши к себе (начало вращения), отпускает ее, правая рука подменяет левую, а левая, освободившись, кладется на талию партнерши. В двух руках, оказавшихся на талии партнерши, сохраняя строгость вертикальной оси, и происходит вращение.

В тот момент, когда партнер левой рукой подтягивает партнершу к себе, ученица отталкивается правой рукой от плеча партнера, одновременно подводя левую ногу к правой в положение высокое *sur le cou-de-pied*. Во время вращения партнер из своего первоначального положения (выпад на правой ноге *effacée*) поднимается и находится позади партнерши.

Форс к турам партнерша берет сама: левой ногой и толчком правой руки от плеча партнера.

Партнерша во время вращения должна следить за своими руками — они находятся в 1-й позиции, слегка сведены. Локти не должны быть прижаты к корпусу и опущены вниз, т.к. в таком положении они будут задевать руки партнера.

Партнер заканчивает вращение партнерши в заданную позу.

Характерные ошибки.

1. Несоблюдение положенного расстояния по отношению к руке партнера во время *préparation*.

2. Опережение партнером момента подтягивания левой руки партнерши (раньше, чем будет выведена нога в сторону из позы *attitude*).

3. Сильный наклон корпуса партнерши вперед во время вращения или сильное отталкивание от правого плеча партнера, при котором корпус откидывается назад.

4. Низкое или невыворотное положение левой ноги во время вращения, а также если левая нога не прижата к правой.

5. Партнер сильно подтягивает партнершу «на себя».

6. Правая рука партнера запаздывает с подменой левой руки, вследствие чего создается положение, когда партнерша остается во время вращения «без рук» партнера и ее корпус в это время смещается с вертикальной оси в сторону.

7. Слабые руки партнерши.

8. При выведении левой ноги в сторону партнерша поворачивает корпус к этой ноге (сворачивание бедер).

II. Вращение из положения «лицом друг к другу» от одной руки партнера.

Партнерша стоит на пальцах правой ноги в позе *attitude effacée*. Левая рука поднята в 3-ю позицию, правая находится в правой руке партнера, который стоит напротив партнерши. Левая рука партнера открыта в сторону. Расстояние своего местоположения регулирует партнер. Это расстояние должно соответствовать правильному положению правой руки. Перед началом вращения происходит перемена захвата кисти партнера. Во время перемены в руках корпус и положение «на ноге» должны сохраняться. Руки у обоих партнеров должны быть напряжены.

Партнер делает левой ногой шаг в сторону с одновременным выводом правой руки. Партнерша выводит левую ногу и левую руку в сторону. У партнерши возникает положение, когда ее левая рука находится в раскрытом положении на 2-й позиции. Только в этом положении партнер дает толчок правой рукой для вращения. Партнерша правой рукой отталкивается от руки партнера, собирает руки в 1-ю позицию, подводит левую ногу в высокое *sur*

le cou-de-pied. Вывод левой ноги координируется с толчком правой рукой и должны быть выполнены одновременно. Левая рука партнера, находящаяся в стороне после толчка правой, мгновенно подводится к талии партнерши; партнер сохраняет вертикальное положение корпуса партнерши. Правая рука партнера, освободившись от руки партнерши, переводится на талию, и все дальнейшее вращение происходит в двух руках партнера. Во время вращения партнер находится сзади корпуса партнерши.

Характерные ошибки.

1. Нет правильного положения начальной позы *attitude effacée* у партнерши. Низкое положение левой ноги, сильно согнута правая рука, слабая рука у партнерши, низкое положение левой ноги во время вращения, нога не прижата, левое бедро опущено.

2. Партнер, смещаясь до начала вращения, уводит партнершу с вертикальной оси.

3. Во время вывода правой руки партнер толкает партнершу назад, поздно подставляет левую руку к талии. Дает толчок для вращения раньше, чем партнерша подведет левую ногу.

4. Основная ошибка — неодновременность действий партнеров.

III. Вращение за одну руку (за запястье).

Туры из положения I *arabesque* (партнерша стоит на пальцах правой ноги). Главный момент — правильно поставить партнершу в эту позу до вращения.

Партнер находится позади партнерши и держит ее двумя руками за запястья правой и левой рук. Расстояние между партнерами должно быть таким, чтобы во время вращения левая нога партнерши не задевала партнера. Партнер держит правую руку партнерши за *высокое* запястье. Правая рука партнерши находится чуть впереди головы, а левая — во 2-й позиции (немного отведена назад).

Вращение начинается одновременным выводом на вторую позицию левой руки партнерши и левой ноги в сторону. В это время правая рука партнера поднимает правую руку партнерши над ее головой. Партнер дает левой рукой толчок для вращения и одновременно с толчком партнера партнерша подводит левую ногу к правой в положение высокого *sur le cou-de-pied*. Руку партнерша после толчка переводит в 1-ю позицию, и в этом положении происходит вращение. Партнер отводит после толчка левую руку в сторону, и все вращение происходит только в правой руке партнера, держащего партнершу за запястье. Остановку вращения производит партнер левой рукой за левую кисть партнерши, отводя руки в первоначальную позу; правая рука партнерши переводится вперед, также в первоначальную позу.

На что стоит в этом случае обращать внимание педагогу?

1. Правильность постановки позы I *arabesque*. Рука впереди головы, бедра правильно поставлены, нога находится строго сзади.

2. Партнер должен высоко держать правую руку партнерши. За запястья надо держаться достаточно жестко, но сильно их не сжимать, т.к. это будет тормозить вращение.

3. Во время вращения правая рука партнерши находится строго в 3-й позиции. Если завести руку назад, то партнерша всегда будет выгибаться в спине.

4. Боязнь партнерши задеть партнера способствует низкому положению левой ноги во время вращения.

5. Остановка вращения должна выполняться одновременно двумя руками партнерами.

6. «Сворачивание» корпуса у партнерши к левой ноге — один из распространенных недостатков при изучении данного вида вращений.

А.С.ХАМЗИН

Туры с поддержкой двумя руками за талию

Приступая к изучению туров с поддержкой, ученикам необходимо еще раз рассказать о трудности этого раздела. Педагогу не следует торопиться с программой. На занятиях нужно подробно рассказывать и тщательно повторять сказанное и показанное ранее, т.е. требовать правильного исполнения материала.

Начинаем изучение с *préparation* к турам с 4-й и 5-й позиций *en face*, а затем и с *épaulement*. Постепенно параллельно проходятся различные виды поворотов с помощью партнера — это позволит ученикам еще до изучения непосредственно туров выработать чувство взаимного темпа партнеров, проверить правильность переходов в *demi-plié* до и после условного вращения, найти ось устойчивости, определить правильное расстояние между учениками в момент взятия форса и при фиксации конечной позы. Не усвоив этот раздел, ученикам будет трудно справиться непосредственно с турами.

I. ВРАЩЕНИЯ-ПОВОРОТЫ

Их начинаем изучать с полуповоротов и полных поворотов, когда партнер стоит на месте, а партнерша — на пальцах опорной ноги. Партнер может стоять за спиной, повернувшись лицом к партнерше, на одном или двух коленях, на выпаде. Вначале повороты изучаются в очень медленном темпе. Главное — научить ученика держать ученицу в устойчивом положении.

У учениц при изучении туров с поддержкой в момент вращения существует три положения рук: 1-я позиция (соответствует 1-й позиции в классическом танце, но одна рука чуть заведена за другую); 3-я позиция (в отличие от классической, руки чуть отведены назад, т.е. находятся точно над головой); и скрещенные руки на груди, которые чуть-чуть не касаются корпуса, а локти отодвинуты от

торса немного вперед, чтобы не мешать рукам партнера, которые находятся на талии.

Во время туров кисти рук ученика охватывают талию ученицы по линии ее пояса: большой палец сзади, остальные спереди. При этом желательно, чтобы безымянный палец и особенно мизинец не касались талии. Во время *préparation* к турам и остановки после вращения кисти рук ученика сжимают талию ученицы всей ладонью, при этом пальцы не сгибаются и во время вращения едва касаются талии ученицы.

Начинаем изучение вращений с простейшего движения: ученица стоит в 5-й позиции *en face*, ученик за ее спиной на расстоянии полувытянутых рук, кисти на талии, ноги в условной 2-й позиции (не очень выворотны). Ученица вскакивает на пальцы левой ноги, правая идет на условное завышенное *cou-de-pied*, руки в 3-й позиции. Начиная поворот партнерши *en dehors*, ученик предварительно смещает левую ладонь по линии ее пояса, на пол-ладони назад, а правую — вперед и медленно поворачивает ученицу вправо, равномерно повторяя это движение рук, не удлиняя и не укорачивая смещение ладони. Рекомендуется сначала делать половину поворота (после которого ученица меняет ногу), а затем партнеры совершают вторую половину поворота. Позже они выполняют целый поворот или несколько. В дальнейшем это упражнение выполняется в больших позах, переходя из одной позы в другую.

Пример № 1. Ученица на пальцах левой ноги, правая поднята на 90° в сторону, руки во 2-й позиции. Ученик стоит сзади, руки на талии. Смещая руки в противоположную сторону вращения-поворота, он медленно поворачивает ученицу *en dedans* (влево). У нее руки поднимаются в 3-ю позицию. Когда носок правой ноги доходит до точки 6, ученица принимает позу *attitude croisée*. Ученик в этот момент делает выпад на правую ногу в направлении точки 2. Вернув корпус обратно, ученик продолжает поворот. Ученица сгибает правую ногу в *passé*, руки снова идут в 3-ю позицию, и, оказавшись лицом к точке 8, она принимает позу *croisée* вперед. Вращение-поворот ученицы должен быть ровным, без толчков.

II. ПОВОРОТЫ SOUTENU, когда партнерша стоит на пальцах обеих ног. Партнер стоит сзади и меняет свое положение в зависимости от ракурса партнерши, но он почти всегда должен находиться параллельно ее спине или груди.

Пример № 2. Ученица стоит в 5-й позиции (правая нога впереди) лицом в точку 8. Ученик в этом же ракурсе. Ученица делает *demi-plié* для поворота влево, руки открываются на 2-ю позицию; ученик смещает ладони в противоположную сторону, после чего ученица вскакивает на пальцы обеих ног, переведя руки в 3-ю позицию, а ученик резким движением дает посыл на поворот, т.е. форс, тут же возвращая ладони на место. И, когда ученица оказывается лицом в точку 2, ученик, сделав шаг влево, также оказывается лицом в точку 2, в этот момент он резко останавливает ученицу, сжимая ладони. Этот поворот можно делать и без *demi-plié*.

Пример № 3. Ученица стоит на пальцах левой ноги, *croisee* в точку 8, затем опускает правую ногу в 5-ю позицию на пальцах для поворота влево; ученик при этом смещает ладони в противоположную сторону — дает форс, — и повторяется описанное выше в Примере № 2.

Примечание. Во всех случаях, когда поворот делается с помощью ученика, ученица должна дождаться смещения ладони по линии пояса и только тогда делать поворот вместе с его форсом.

III. ПОВОРОТЫ В БОЛЬШИХ ПОЗАХ (неполный поворот *à la seconde* на 90° и все виды *grand fouetté en tournant,* независимо с переходом или без перехода с пальцев в *demi-plié*). Здесь применяется прием, описанный выше.

Пример № 4. Ученица стоит на пальцах левой ноги спиной к точке 1, правая поднята в сторону на 90°, руки во 2-й позиции. Ученик стоит лицом к партнерше, держа руки на ее талии. Смещая правую руку вперед, а левую назад, он резким движением дает форс на поворот в правую сторону, т.е. *en dehors,* и сразу возвращает руки обратно, оставляя их на талии. С форсом руки ученицы переходят в 3-ю

позицию, рабочая нога остается в положении *à la seconde* на 90°, и, когда ученица окажется лицом в точку 2, ученик резко останавливает ее, делая небольшой шаг влево (т.е. оказывается так же лицом в точку 2), а ученица самостоятельно доводит правую ногу до позы *attitude croisée*. Точно таким же приемом делаются все виды *grand fouetté en tournant*.

Пример № 5. Ученица стоит на пальцах в позе III *arabesque* на левой ноге (в точку 2), ученик стоит за ее спиной, держа руки на ее талии. Ученица через *passe* выводит правую ногу в позу *écartée* вперед (в точку 2), руки переводит во 2-ю позицию ладонями вниз. Ученик, делая шаг в точку 2 и оставаясь за спиной партнерши, смещает ладони, правую — назад, левую — вперед. Далее они выполняют следующие действия одновременно: ученица, оставаясь на пальцах, бросает рабочую ногу через 1-ю позицию вперед в точку 6, переводя руки в 3-ю позицию, ученик дает форс на поворот влево (*en dedans*). Оставив носок рабочей ноги по направлению к точке 6, ученица самостоятельно доворачивается до позы *attitude croisée*, а ученик, фиксируя ее в этой позе, делает выпад на правую ногу в точку 2.

Примечание. Осваивая вышеописанный материал перед изучением непосредственно туров с поддержкой, мы изучаем приемы различных видов *preparation*.

V. PREPARATION К ТУРАМ С 4-Й ПОЗИЦИИ EN DEHORS.

Ученица в 5-й позиции, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Ученик стоит за ее спиной на расстоянии полувытянутых рук, его ладони на талии ученицы, локти не висят, ноги в свободной 2-й позиции. Оба делают *demi-plié*, после чего ученица делает *relevé* на пальцы левой ноги, правая идет в положение завышенного условного *cou-de-pied*, руки в 1-й позиции. Затем ученик, чуть отведя корпус партнерши на себя, одновременно отставляя свою правую ногу по косой линии назад, переводит центр тяжести ученицы с одной ноги на две в

4-ю позицию (положение рук ученицы — как при *préparation* к турам с 4-й позиции в классическом танце). Затем ученица, не делая вращения, резко вскакивает на пальцы левой ноги, правая быстро идет на условное завышенное *cou-de-pied*, одновременно она резко переводит руки (особенно левую) в 1-ю позицию. Ученик, возвращая отведенную ногу в прежнее положение, переносит центр тяжести ученицы с двух ног на одну, переводя ее корпус вперед и чуть влево, т.е. с полной стопы на пальцы. Условный тур ученица завершает в любую малую или большую позу.

Правила поддержки к турам с 5-й позиции те же, что и начальная стадия к турам с 4-й позиции, только правая рука идет в 1-ю позицию, левая — во 2-ю.

На *préparation* к турам *en dedans* с 4-й и 5-й позиций (правая нога впереди) правила те же, что *en dehors*, только руки идут в обоих случаях: правая в 1-ю позицию, левая — во 2-ю. *Préparation* к турам с 4-й и 5-й *en dehors* и *en dedans* вначале изучаются *en face* в медленном темпе, в дальнейшем — с *épaulement*.

Хотелось бы обратить внимание на некоторые нюансы, которые очень важны при дальнейшем обучении. На I курсе ученик не должен помогать ученице на вращении, смещая ладони по линии пояса для придания форса. Важно проследить, чтобы руки ученика не «блуждали» по талии ученицы, ибо смещение рук для усиления форса провоцирует «хождение» кисти на живот или спину, где они «застревают» и не возвращаются на место, вследствие этого ученица, скорее всего, валится в образовавшуюся пустоту. Ученица, в свою очередь, должна уметь самостоятельно делать один и два тура, тогда в будущем с дополнительным форсом, посылаемым ей партнером, она будет делать от трех и более туров. Еще один момент. Когда педагог задает один или два тура, то это относится только к ученику, который и должен остановить ученицу после заданного количества. А ученица должна взять форс на один тур больше от заданного. Тогда и получаются энергичные, сильные повороты с

убедительным финалом в той или иной позе. Основная задача ученика во время вращения ученицы — сохранить устойчивость на пальцах опорной ноги, и, если партнерша отклоняется от вертикальной оси вращения, ученик должен мгновенно, незаметным толчком рук возвратить ученицу в устойчивое положение.

VI. ТУРЫ EN DEHORS ИЗ ПОЗЫ CROISEE.

Ученица в положении *en face* стоит на левой ноге, правая поднята *à la seconde* на 90°, руки во 2-й позиции. Ученик стоит за ней, держит руки на ее талии. Ученица делает *passé*, переводя правую руку в 1-ю позицию, ученик, делая выпад на правую ногу в *demi-plié*, переводит ученицу в *épaulement* в точку 8. Ученица открывает чуть согнутую в колене ногу на 45° в *croisée*. После этого ученик смещает руки по линии пояса партнерши: правую — вперед, левую — назад. Как только ученица начинает открывать ногу через *demi-rond* в сторону для взятия форса, ученик энергичным усилием обеих рук тоже дает форс к вращению. Руки ученицы принимают 3-ю или 1-ю позицию, у ученика — возвращаются обратно на место. В остальном — те же правила, о которых говорилось выше.

Далее изучаются туры во всех больших позах, как *en dehors*, так и *en dedans*.

Пример № 6. Ученица в позе *attitude croisée* на правой ноге. Ученик поддерживает ее двумя руками за талию. Затем он сдвигает руки по линии пояса партнерши: правую — вперед, левую — назад, и усилием обеих рук дает форс к вращению. Вместе с его форсом ученица берет свой форс и делает туры *en dedans*, переводя руки в 3-ю позицию, а рабочую ногу через *demi-rond* — на условное *cou-de-pied*.

Примечание. Все туры надо изучать как с *demi-plié* перед взятием форса, так и без *plié*.

VII. ТУРЫ С ПОДХОДОМ.

Существует целый ряд туров, когда ученица начинает самостоятельно исполнять подход к турам, а ученик под-

хватывает ее в тот самый момент, когда ученица ставит ногу на пол для вращения.

Пример № 7. Туры с *tombée dégagée en dehors*. Ученица стоит, повернувшись лицом в точку 7, на левой ноге в позе II *arabesque* на полу. Ученик находится сзади от партнерши на расстоянии двух-трех шагов. Ученица, поворачиваясь лицом в точку 2, делает шаг *tombée* на правую ногу, левая открывается в сторону (*dégagée*), руки — на 2-й позиции. Затем подводит левую ногу к правой и, встав на пальцы левой ноги, делает тур *en dehors*, одновременно поднимая руки в 3-ю позицию. Ученик встречает партнершу вытянутой правой рукой ладонью вниз, а левую — всей плоскостью ладони кладет на талию ученицы по линии пояса, поддерживая ее тем самым в равновесии.

Пример № 8. Ученица исполняет *tour chaîné* по диагонали от точки 6 в точку 2 (или по прямой от точки 7 в точку 3). Ученик стоит с партнершей на одной линии, чуть выше, на расстоянии двух шагов от нее. Ученица делает шаг *tombée* на правую ногу, ученик спускается с ней в точку 2. Далее — как описано в Примере № 7. Но, в отличие от Примера № 7, ученик во время исполнения ученицей туров одновременно кладет на талию партнерши обе руки, удерживая ученицу на опорной ноге в вертикальном положении.

Пример № 9. *Tour pique*. Ученица, исполнив по косой или прямой линии *tour chaîné*, делает *plié* на левой ноге и, встав на пальцы правой ноги, т.е. *pique*, делает туры *en dedans*. Прием поддержки у ученика тот же, что и в Примере № 8.

Другой вариант: ученица исполняет несколько *tours pique* подряд по диагонали от точки 7 в точку 2 (финал *entrée* Одиллии и Зигфрида во II акте балета «Лебединое озеро») и, дойдя до ученика, который стоит спиной к точке 2, в трех-пяти шагах от ученицы, которая с форсом встает на пальцы правой ноги (руки поднимаются в 3-ю позицию) и делает туры *en dedans.* Прием исполнения поддержки у ученика тот же.

Еще один вариант: туры *en dedans* с *tombée relevé*.

После *chaînés* ученица опускается в *demi-plié* на правую ногу, левая открывается в сторону, руки по 2-й позиции, и, вскочив на пальцы правой же ноги, берет форс на вращение *en dedans*, руки поднимаются в 3-ю позицию. Прием исполнения поддержки у ученика тот же, который описан в Примере № 8.

VIII. TOURS EN DEDANS С IV ПОЗИЦИИ A LA SECONDE НА 90°.

Ученица стоит в IV позиции *croisée*, правая нога впереди, правая рука в 1-й позиции, левая – на 2-й. Ученик стоит чуть выше, с левой стороны от партнерши, на расстоянии двух шагов. Ученица самостоятельно берет форс на тур *en dedans* в положении *à la seconde* на 90°, переводя руки в 3-ю позицию, как в сольном танце. Когда поднятая нога ученицы проходит мимо ученика, он быстро делает шаг к партнерше и, поддерживая ее двумя руками за талию, останавливает в позах: III *arabesque* – как с переходом в *demi-plié*, так и без *plié* – оставляя на пальцах; в позе IV *arabesque* или *attitude croisée* – как правило, на пальцах.

Здесь хотелось бы обратить внимание на то, где стоит ученик перед туром ученицы. В большинстве случаев он стоит за спиной партнерши, а иногда – просто у ее правого плеча, мешая тем самым выполнить самостоятельно 3/4 тура, и поэтому ученик вынужден спешно переходить для финальной позы к ее левому плечу.

Таким образом, освоив туры с поддержкой двумя руками за талию, мы можем переходить к изучению туров с двух рук.

Г.П.ЯНСОН

Туры, исполняемые ученицей с толчком от двух рук партнера

I. ТУРЫ ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ A LA SECONDE НА 90° С ПОДДЕРЖКОЙ ЗА КИСТИ.

Обычно туры делаются после обводки, но изучаются из зафиксированного положения: с *demi-plié* перед туром и без *plié*. Исходное положение: партнеры стоят лицом друг к другу. Партнер открывает руки во 2-ю позицию, ладонями вверх, партнерша кладет свои руки из 3-й позиции в руки партнера ладонями вниз, вынимает правую ногу в *développé à la seconde* на 90°. Партнер чуть приопускает руки, давая темп, легким толчком посылает руки партнерши в 3-ю позицию и поддерживает ее во время вращения за талию. Партнерша берет форс, отталкиваясь от рук партнера.

II. ТУРЫ ИЗ ПОЗЫ I ARABESQUE С ПОДДЕРЖКОЙ ЗА ЗАПЯСТЬЯ.

Ученица стоит в позе I *arabesque* на пальцах правой ноги. Партнер держит партнершу за запястья двумя руками. Левой рукой ученик дает посыл на вращение и держит партнершу правой рукой за запястье (рука ученицы в 3-й позиции), устанавливая ее в вертикальное положение и не слишком тормозя вращение крепким сжатием. Партнерша, оттолкнувшись от левой руки партнера, переводит свою левую руку в 1-ю позицию. Если туры оканчиваются в I *arabesque*, то партнер подхватывает своей левой рукой левую руку партнерши, а правую возвращает в исходное положение. Эти туры делаются обычно *en dedans*.

Из этого же положения делаются туры и за левую

руку, а также в позе *demi-attitude*. При этом партнер находится чуть дальше от партнерши, чтобы не задеть ее ногу.

III. ТУРЫ ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ A LA SECONDE НА 90° С ПОДДЕРЖКОЙ ЗА ЗАПЯСТЬЯ.

Партнерша стоит на пальцах левой ноги в позе *à la seconde* на 90° лицом в точку 1. Партнер — позади нее, держа ученицу за запястья обеих рук. Партнерша, отталкиваясь от рук партнера и сделав замах ногой в сторону, противоположную вращению, берет форс и делает тур *en dehors*. Ее правая нога остается на 90° в положении *à la seconde*. Партнер, пропуская ногу партнерши, отступает большим шагом назад, затем быстро возвращается в исходное положение, подхватывая ученицу за талию или за обе руки.

IV. ТУРЫ EN DEHORS ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ CROISEE ВПЕРЕД.

Партнерша стоит на пальцах левой ноги лицом в точку 8, правая нога на условном *cou-de-pied*, правая рука в 3-й позиции, левая во 2-й. Партнер правой рукой держит правую руку партнерши способом «ладонь в ладонь», повернув кисть ребром вверх, а левой — левую руку партнерши снизу ладонью вверх. Беря форс, партнерша выводит правую ногу вперед *tire-bouchon*. Партнер одновременно с выводом ученицей ноги в *à la seconde* раскрывает правую руку партнерши из 3-й во 2-ю позицию, в этот момент партнерша пружиняще отталкивается от его рук (начав с *à la seconde* и заканчивая в 1-ю позицию). Руки ученицы находятся в условной 1-й или в 3-й позиции.

В этих турах особенно важна согласованность партне-

ров и ощущение взаимного темпа. Партнер не должен опаздывать с форсом. Эти туры делаются и за запястья *en dehors* и *en dedans*.

V. ТУРЫ EN DEHORS ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ CROISEE ВПЕРЕД (ВО ВРЕМЯ ВРАЩЕНИЯ УЧЕНИЦА ДЕРЖИТСЯ ЗА ПАЛЕЦ УЧЕНИКА).

Исходное положение — как и в предыдущем случае, только партнерша правой рукой, находящейся в 3-й позиции, держится за средний палец партнера. Выводя ногу вперед и беря форс, партнерша одновременно отталкивается от левой руки партнера и переводит руку в условную 1-ю позицию. Во время вращения правая рука продолжает держаться за палец. При окончании туров партнер подхватывает левую руку партнерши, помогая ученице вернуться в исходное положение. Обе руки партнера должны быть достаточно сильными, а правая должна сохранять неподвижность.

VI. ТУРЫ EN DEDANS ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ I ARABESQUE И EN DEHORS ИЗ IV ARABESQUE, ПРИ ПОЛОЖЕНИИ ПАРТНЕРА НА КОЛЕНЕ.

Партнер опускается на колено, партнерша приближается к нему, подает руки во 2-ю позицию способом «ладонь в ладонь», рассчитав при этом расстояние, чтобы партнеру не приходилось тянуться за ней, наклоняясь вперед. Оттолкнувшись от рук партнера, ученица выпрямляется, берет форс и делает туры. Партнер во время вращения держит ее за талию. Эти туры можно делать из 4-й позиции.

История и теория педагогики

Л.А.САДОВНИКОВА

К проблеме влияния итальянской школы классического танца на русский балет в последней четверти XIX века

80-е годы XIX столетия исследователи характеризуют как сложный период в истории русского балета. Л.Д.Блок в труде «Возникновение и развитие техники классического танца» пишет, что это «одно из наиболее тусклых десятилетий в нашем классическом танце» (2, 317). После ухода в отставку Екатерины Вазем в 1884 году и Евгении Соколовой в 1886 на смену им не пришли равноценные танцовщицы. Балеринские партии в это время исполняют Варвара Никитина, Анна Иогансон — первые солистки. К.Скальковский, просвещенный балетоман, замечает: «Это были отличные солистки; они с успехом могли занимать первые места в маленьких балетах, но... не надо забывать, что недовольно еще очень высоко поднимать ноги в батманах и кабриолях, чтобы сделаться балериной» (12, 120).

В еще худшем положении находится мужской танец. Ему посвящается открывшаяся на страницах печати дискуссия: одни из выступавших вовсе отрицали участие мужчин-танцовщиков в балетных спектаклях, другие говорили, что «[...] исключить совершенно участие мужчин в балетных представлениях было бы неудобно. [...] Мужчины необходимы в ансамблях и группах, но соло их должно быть совершенно изгнано» (17). Танцовщики окончательно превращаются в выбрасывающую балерину «катапульту», как давно окрестили их парижских собратьев. Три первых солиста-мужчины — Павел Гердт, Лев Иванов, Христиан Иогансон — танцовщики, безусловно, талантливые. Но Гердту за сорок, Иванову — за пятьдесят, а Иогансону уже почти

семьдесят лет — как замечает со свойственной ему легкой иронией Скальковский, «уже люди пожилые, а иные и очень почтенных лет» (12, 120).

Скудеет репертуар театра. С 1881 по 1885 год идет всего три новых балета. Один из них — заведомо провальный «Пигмалион» с дилетантской музыкой князя Трубецкого. Второй — возобновлен с некоторыми новыми танцами балет Перро «Своенравная жена». Третий и, в сущности, единственный новый — «Коппелия» Делиба.

Во французской школе классического танца, которую исповедовали русские танцовщики, к 80-м годам стали заметны признаки вырождения — мягкие изнеженные позы, «провисшие» руки, томное изящество движений, не терпящее порывистых резких контрастов, техническая отсталость.

Впервые за время своей сорокалетней карьеры Петипа по-настоящему взволнован и испуган. В труппе и прессе ползут слухи: «Петипа иссяк, Петипа уходит». «В театральном мире говорят, что г.Петипа по окончании своего контракта оставляет совершенно службу», — подхватывает эту молву хроникер «Театрального мирка» (18).

Для того, чтобы снова вызвать интерес к балету, необходим приток новых элементов извне. «Нужен был сильный толчок, чтобы оживить искусство», — писал С.Худеков (15, 120). Таким «внешним раздражителем, который заставил организм русского балета так или иначе на него отреагировать» (7, 450), стал поток итальянских балерин-виртуозок, хлынувший на русскую сцену с середины 80-х годов. Их гастроли и потрясающий успех заставили Петипа задуматься над секретом власти иностранного балета над русской публикой. Ставка теперь делалась на совершенную технику с налетом акробатизма, и Петипа, ради собственного спасения, пришлось взять на вооружение техническую виртуозность танца итальянских конкурентов.

Итальянский виртуозный танец — новейшее достижение балетной техники 80—90-х годов XIX века, и отношение к нему Петипа было весьма двойственным. Резкий отпор мастера вызывает акробатизм и откровенное пренебрежение

артистическим началом. Но вместе с тем он понимает, что танец итальянок способствует развитию техники русских балерин. Недолюбливая откровенно технические трюки, демонстрируемые иностранными гастролершами, Петипа вводит в свои балеты новые рискованные па, сообразуясь с данными балерин-итальянок, с которыми ему приходится работать.

В 1885 году Всеволожский продлевает контракт с Петипа. Начинается новый период в творчестве балетмейстера, период необычайно плодотворный для 70-летнего мастера, словно годами копившего силы для невероятного взлета, который ознаменовался «Спящей красавицей», «Лебединым озером», «Раймондой». Вынужденный союз с итальянскими балеринами дал выдающиеся эстетические результаты. Кризисная ситуация 80-х годов разрешилась гениальным балетом, который стал кульминацией творчества Петипа, — «Спящей красавицей» (1890 г.), а «разбудили» «Спящую» итальянцы. Они были своеобразным катализатором этого художественного процесса, они способствовали расцвету русского исполнительского искусства.

В период формирования и становления русская школа классического танца заимствовала технологические приемы и канонические формы, выработанные европейским балетом. Русская школа, как писал А.Волынский, «явилась амальгамой французских и итальянских тенденций» (3). Но это не было механическим восприятием двух систем. На протяжении XVIII—XIX вв. шел процесс ассимиляции иноземной танцевальной культуры. Усвоение ее было творческим и определялось не только поразительной способностью русских к танцу, но и особенностями национальной пластики. Попав на благодатную русскую почву, западный танец видоизменился, и родилась та разновидность его, которую мы называем русской школой классического танца.

С первых лет существования русской танцевальной школы Жана-Батиста Ланде (1738 г.) можно говорить о том, что в обучении русских танцовщиков преобладала французская система, хотя на протяжении всего XVIII века в школе преподавали и учителя-итальянцы. Это объясняется

тем, что французская школа к XVIII веку стала общепризнанной в Европе. Вместе с Ланде в школе работал итальянский танцовщик и балетмейстер Антонио Ринальди, который обучал русских приемам типично итальянского танца, построенного на виртуозных, сильных прыжках. Но, как отмечает Л.Д.Блок, «забыть строгую французскую школу и вступить всецело на путь подражания итальянцам наши русские танцовщики не могли, так как учителя французы в школе не переводились» (2, 271).

С приезда в 1801 году в Россию Шарля Дидло и на протяжении всего XIX века следует говорить об утверждении в России традиций французской школы, разумеется, в ее русском преломлении.

В русском театре периода формирования балетного симфонизма усиливается итальянское влияние. Возникло оно не под воздействием каких-либо усвоенных исторических традиций, а в силу локальной ситуации. Искусство итальянских танцовщиков всегда было своеобразным стимулятором развития технической виртуозности, т.к. неотъемлемой чертой итальянской школы являются сложные прыжки, вращения, поддержки. Танец итальянских виртуозов предвосхитил последующий грандиозный успех русского балета. Итальянский техницизм, соединившийся на русской почве с французскими традициями, дал поразительные результаты. Феномен русской балетной школы заключается в том, что, усвоив традиции французской школы «художественной правильности и совершенных художественных образцов» (3, 156), она смягчила «пламенный итальянский акробатизм» (3, 157) чисто русским лиризмом. «Итальянские трюки вломились в мягкую русскую форму», — констатировал А.Волынский (3, 158).

Первой итальянской балериной, появившейся на русской сцене после двенадцатилетнего отсутствия в Петербурге иностранных гастролерш, была Вирджиния Цукки. Она успешно дебютировала 6 июня 1885 года в летнем саду «Киньгрусть» в феерии «Путешествие на Луну», созданной на основе романа Жюля Верна.

В это время доступ на сцену Мариинского театра для

итальянских танцовщиц, даже с громкой европейской славой, был затруднен. Поэтому итальянки охотно принимали приглашения в летние увеселительные сады, великое множество которых появилось после отмены в 1882 году монополии императорских театров. Танцуя на этих незначительных сценах, гастролеры рассчитывали показать себя изысканной петербургской публике, надеясь впоследствии получить дебют и на императорской сцене.

Интерес к Цукки захватил весь Петербург. Последующие спектакли с ее участием шли с аншлагами. Самые широкие слои петербургского общества стремились взглянуть на танцовщицу. Великосветская знать, разумеется тайком, посещала такое вульгарное заведение, каким считался летний театр «Кинь-грусть». «Даже некоторые члены императорской фамилии, соблюдая строжайшее инкогнито и переодевшись в штатское платье, тайком посещали спектакли. [...] Шумиха, поднятая вокруг Цукки, наконец дошла до царского окружения, вызвав большое любопытство к новой знаменитости. Цукки получила приглашение участвовать в спектакле летнего театра в Красном Селе» (1, 194).

В этом приглашении балерины многие усматривали переходную ступень на сцену императорского театра. Так оно и случилось: Цукки дебютировала на сцене Мариинского театра 10 ноября 1885 года в балете «Дочь фараона». А.Плещеев, заядлый балетоман и хроникер петербургского балета, писал о ее выступлении: «"Божественная" Вирджиния — балерина *terre à terre*, которая не витает в облаках, не рождена для изображения вилис и сильфид, но для олицетворения земных существ, обладала идеальной мимикой и громадным драматическим талантом. [...] Цукки — танцовщица полухарактерная, достигшая, однако, в технике очень крупных результатов. В «Дочери фараона» она прекрасно исполнила грациозную вариацию на пуантах в *Pas de vision*. [...] Мимико-драматические сцены потрясали публику, каждое движение, каждый взгляд балерины были понятны. Сцену в рыбачьей хижине Цукки провела удивительно, но перлом ее вдохновения было последнее действие, где Аспиччия переживает целую драму; мольбы о

прощении любимого человека, желание лишить себя жизни и, наконец, восторг, полное счастье — все эти моменты оставили неизгладимое впечатление» (11, 272—273).

Цукки была представительницей итальянской натуралистической исполнительской школы, «веристской, близкой к итальянскому драматическому театру и опере тех лет» (4, 76). Ведущий тезис эстетики веризма — показать «жизнь как она есть». В основе произведений этого направления — житейская бытовая драма, острая любовная коллизия с напряженными лирико-драматическими кульминациями, связанными с выражением открытого, подчас преувеличенно поданного чувства. Поэтому успех, выпавший на долю Цукки в роли Аспиччии, был не случаен. Балет «Дочь фараона» увидел свет рампы в 1862 году. Спектакль был поставлен Мариусом Петипа для прощального бенефиса итальянской балерины Каролины Розатти, которая танцевала в Петербурге с 1859 по 1862 г. Она считалась одаренной мимической актрисой, ее драматический талант высоко ценил Теофиль Готье. Училась Розатти у знаменитого итальянского педагога Карло Блазиса*. Цукки тоже была ученицей Блазиса.

15 декабря 1885 года, в бенефис Павла Гердта, был показан балет «Тщетная предосторожность» с Цукки в роли Лизы. Лев Иванов и Мариус Петипа обновили постановку на основе музыки Гертеля, введя в спектакль большое количество дивертисментных танцев. Этого желала публика и Цукки, которая привезла свои «коронные» номера и хотела их исполнить перед петербургскими зрителями. Вставное *pas de deux* с Гердтом на музыку известного итальянского романса *«Stella confidenta»* дало ей возможность блеснуть двойными турами на пуантах.

---

* Андрей Левинсон, описывая Миланскую школу танца, которой в течение многих лет руководил Карло Блазис, называет ее «фабрикой балерин». Это определение очень точно характеризует деятельность школы: даже краткий список учениц Блазиса говорит сам за себя — Флора Фабри, Амалия Феррарис, Фанни Черрито, Каролина Розатти, Вирджиния Цукки.

Цукки в партии Лизы была с восторгом принята публикой. Плещеев писал о ее выступлении: «Печать оригинальности, самостоятельности лежала на всем исполнении. Переход от слез к радости, шалости, хитрость, трепет провинившейся перед матерью Лизы — все эти разнообразные моменты были переданы с тем *feu sacre* и с той поэтичностью, которыми обладают исключительные таланты...» (11, 275).

По-итальянски страстно Цукки выражала чувства своей героини. В исследовании, посвященном «Тщетной предосторожности», Юрий Слонимский писал: «балерина Джури рассказывала Ю.Бахрушину, что роли Лизы ее учила Цукки так: «Что делала Лиза, когда постучал Колен? — Прихорашивалась. Когда он стучал второй и третий раз? продолжала приводить себя в порядок, чтобы поразить и пленить. Затем выход. Здесь несколько смен настроений: сейчас я его поражу! Где он? Спрятался? Ну, я его найду. Нигде нет!.. Ушел?! Не может быть... Ушел!! Как он смел?! Это бог знает что!.. Я его не прощу!.. Когда приходят подруги, она еще в этом настроении. При встрече с Коленом она вначале еще пытается дуться, но ничего не выходит». [...] Совсем по Станиславскому!..» — восклицает Слонимский (13, 57).

А ведь действительно, драматический талант Цукки оказал значительное влияние на Станиславского. Позднее режиссер вспоминал: «[...] в Москву приехала знаменитая итальянская танцовщица Цукки и бывала часто у нас. [...] Мы надоумили Цукки якобы затеять благотворительный спектакль на нашей сцене — сыграть балет «Эсмеральда». [...] Цукки была прежде всего драматической актрисой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте» (14, 146—148). Константин Сергеевич отмечал у Цукки «наивную, детскую веру в то, что она каждую секунду делала на сцене и что вокруг нее происходило. Она отда-

вала сцене все свое внимание, без остатка. [...] Меня поражала свобода и ненапряженность ее мышц в моменты сильного душевного подъема. [...] А я, как раз наоборот, — всегда был напряжен на сцене, а фантазия моя всегда дремала, так как я пользовался чужими, готовыми образцами. [...] Я лишь внешне копировал результаты переживаний; пыжился и физически напрягался. Цукки заставила меня, быть может, впервые задуматься над своей ошибкой, с которой я не знал еще как бороться» (14, 146—148)*.

Искусство Вирджинии Цукки оказало серьезное влияние на русский балет. Оно «сказалось не на постановочной практике (здесь более значительную роль сыграло искусство второго типа — виртуозное), а на практике самих танцовщиц-актрис, причем в достаточной мере опосредованными путями и не сразу», — отмечала значение гастролей Цукки В.М.Красовская (7, 453).

Влияние актерского искусства Цукки мы обнаружим в начале XX века, в фокинских одноактных балетах («Египетские ночи», «Шехеразада» и др.), где драматизм сюжета и конфликт, который был выражен пластической пантомимой, требовали изобразительной актерской игры. Такой манерой фокинские исполнители, «воспринявшие от старших товарищей то, чему, в свою очередь, выучились те от Цукки» (7, 453), владели в полной мере.

(Окончание в следующем номере)

---

* Позднее в своей знаменитой «системе» Станиславский скажет о том, что нельзя играть результат, готовое чувство, получится штамп, «стандартное внешнее выражение чувства». И определит путь развития актерского воображения как трансформацию своего личного «Я» в сценические образы.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета. М. 1977.

2. Блок Л.Д. Классический танец. М. 1987.

3. Волынский А.Л. Книга ликований. М. 1992.

4. Гаевский В.М. Дивертисмент. М. 1981.

5. Карсавина Т.П. Театральная улица. Л. 1971.

6. Классики хореографии. М. 1937.

7. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. М.-Л. 1963.

8. Кшесинская М.Ф. Воспоминания. М. 1992.

9. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М. 1966.

10. Материалы по истории русского балета. Т.2. Л. 1938-39.

11. Плещеев А.А. Наш балет. СПб. 1896.

12. Скальковский К.А. В театральном мире. СПб. 1889.

13. Слонимский Ю.И. Тщетная предосторожность. М. 1961.

14. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Л.-М. 1931.

15. Худеков С.Н. История танцев. Ч.4. Пг. [1918].

16. Beamont C., Idzikowski S. A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing (methode Cecketti). L. 1922.

17. Суфлер. 1881. № 18.

18. Театральный мирок. 1882. № 2. С.6.

19. Театр и музыка. Новый балет «Весталка» // Биржевые ведомости. 1888. 16 февр. № 47. С.2.

От «Школы театральнаго танцования» — к Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой

А.В.ФОМКИН

Танцевальные штудии во славу восстановления золотого времени
К 250-летию со дня смерти Ж.Б.Ланде

В 1996 году исполнилось 250 лет со дня смерти основателя русской балетной школы Жана Батиста Ланде. Француз по происхождению, он прибыл в Россию в 1734 году в царствование Анны Иоанновны, любительницы маскарадов и разного рода увеселений. О его жизни в Европе сведений очень мало. Автор капитального исследования «Музыка и балет в России XVIII века» академик Якоб Штелин пишет, что Ланде танцевал на сценах Парижа и Дрездена и содержал одно время сцену в Стокгольме. Но, вероятно, эти предприятия не были удачными, и взор балетмейстера обратился на державу Российскую, с радостью принимавшую иностранцев, приобщавших к достижениям западной культуры.

Свою карьеру в России Ланде начал с обучения танцу придворных Анны Иоанновны и скоро заслужил «столь великое внимание, что был удостоен чести показывать отменные танцы даже государыне» (1). Последняя рекомендовала его Бирону в Кадетский шляхетный корпус, в ответ на что Ланде пообещал «толь скоро и толь хорошо обучить кадетов искусству танца, что не позднее года они смогут представлять особые комедии на балах» (2). Ланде был принят на службу в Кадетский корпус в должность учителя танцев с контрактом на три года и жалованьем 300 рублей в год при казенной квартире. Педагогическая

деятельность в корпусе позволяла выделять время для частных занятий на дому с наиспособнейшими учениками из кадетов и ревностными любителями танцев из детей состоятельных горожан.

Независимость от утвержденных в корпусе программ позволяла Ланде не спеша, усердно и свободно творить, раскрывая перед учениками приемы сценической игры, заимствованные у итальянцев.

Спустя год Ланде показывает первый балет, имевший огромный успех у публики и получивший признание императрицы. Ланде предложил свои услуги в качестве устроителя постоянного русского балета, отличного от иностранного и более дешевого. Но стремление Бирона учредить немецкий театр не позволило найти опору для широкой деятельности. Однако в сентябре 1737 года Ланде подает челобитную на высочайшее имя с предложением об организации балетной школы в России. Резолюция последовала 4 мая 1738 года. Благословив это начинание, Анна Иоанновна как бы продолжила заведенную Петром I «затею» по обучению комедиантному искусству.

Итак, в начале 1738 года Ланде набирает для обучения шесть мальчиков и шесть девочек из детей придворной челяди и тем самым дает начало Танцевальной Ея Величества школе. Она разместилась в старом Зимнем дворце в «двух комнатах верхних покоев с двумя печами и одним очагом» (3).

Штелин писал: «Ежедневно занимаясь с учениками в течение долгого времени, Ланде добился громадных результатов, приведших зрителей в изумление» (4).

Борисоглебский отмечает, что средства, затребованные танцмейстером на организацию школы, были минимальны — Анна Иоанновна в обычные дни проигрывала за карточным столом в 20 раз больше!

Первые два года прошли безмятежно. Но в 1740 году умирает Анна Иоанновна, и вслед за этим наступает забвение театральных предприятий.

Ланде отправляют в Европу ангажировать новые труппы. Неизвестно, как сложилась бы дальнейшая судьба его, если бы не восшествие на престол Елизаветы Петровны. Любительница роскоши и развлечений, сама превосходная танцорка, Елизавета возобновила увеселения. Ланде был вызван из-за границы, снова начались танцевальные штудии — все силы были брошены на организацию коронационных торжеств. Специально для них была поставлена опера «Милосердие Титово», в качестве пролога к которой давался спектакль «Россия по печали паки обрадованная».

Пролог заканчивался балетом Ланде под названием «Радость народов по поводу появления Астреи на русском горизонте и восстановления золотого времени».

Все представление прославляло пришедшую к власти Елизавету Петровну, которая, подобно римскому императору Титу, помиловавшему преступников, отменила смертную казнь.

Весь Петербург знал Ланде. Его профессиональным знаниям доверяли, с его мнением считались. Много лет спустя, описывая учителей Петра III, Екатерина II отмечала, что Ланде был единственным из них, кто неукоснительно исполнял свои обязанности, не считаясь с нежеланием и капризами великого князя.

В дневниках Штелина имеется интересная запись: «К разным помешательствам на уроках молодого герцога с наступлением осени присоединились уроки танцевания французского балетмейстера Ланде... Принц должен был выправлять свои ноги, хотя он и не имел к этому охоты.

Четыре раза в неделю мучил его этот Ланде, и если он после обеда являлся со своим скрипачом Гайя, то его высочество должен был бросить все и идти танцевать. Это доходило до балетов...» (5).

Ланде скончался в 1746 году (6). В России он узнал подлинный успех, не идущий ни в какое сравнение с тем, что он имел в Европе. Ланде, соединив опыт французской танцевальной школы с танцевальной самобытностью русских, стал создателем отечественного хореографического искусства. Основанная им школа существует и сегодня — это Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Материалы по истории русского балета. Т.1. Л. 1938. С.13.

2. Там же.

3. Ильичева М. Из флигеля у Зимней канавки — к зданию на улице Зодчего Росси // Советский балет. № 3. 1988. С.38.

4. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л. 1935. С.54.

5. Материалы по истории русского балета, с.14.

6. Годзина Н. Несколько штрихов к портрету Жана Батиста Ланде // Советский балет. № 1. 1988. С.34.

А.П.НАТАРОВА

Из воспоминаний артистки

Анна Петровна НАТАРОВА (по мужу Чистякова) — артистка цирковой и драматической трупп Петербурга в середине XIX века. Родом из крепостных, она в 1853 г. окончила Петербургское Театральное училище и была определена в цирковую труппу, где стала первой русской наездницей. После полученной на репетиции травмы, по распоряжению царя в 1857 году Анну Петровну перевели в драматическую труппу Александринского театра. Воспоминания А.П.Натаровой, которые ныне воспроизводятся в «Вестнике», были записаны В.П.Погожевым по непосредственному рассказу мемуаристки и впервые опубликованы в «Историческом вестнике» в 1903 году. Воспоминания русской артистки представляют большую ценность: в них наиболее полно зафиксирована жизнь Театрального училища середины прошлого века, его быт, приводится много интересной и малоизвестной информации. Фрагменты мемуаров А.П.Натаровой были частично опубликованы в книге «Материалы по истории русского балета» под редакцией М.В.Борисоглебского. Предлагаемые вниманию читателей «Вестника» мемуары печатаются по тексту: «Из воспоминаний артистки Натаровой», «Исторический вестник», 1903, № 10-12. Редакция планирует продолжить публикацию воспоминаний А.П.Натаровой в следующих номерах журнала.

I. Мое поступление в театральную школу. Экстерны. Школьные спектакли. Общий школьный порядок. Научные преподаватели. Священник училища.

Отец мой был из крепостных полковника Шереметева. Родителям моим дали волю, но они продолжали служить у Шереметевых, меня же и двух братьев моих готовили в прислугу. Совсем маленькой и, как говорят, очень хорошенькой девочкой, я любила кривляться и гримасничать на забаву госпоже Шереметевой. Кривлянье это, сколько помню, тогда же обратило на себя внимание доктора Берса, имевшего большую практику в театральном мире. Мину-

ло мне 7 лет. Стали думать, что со мной делать. Приходит как-то к Шереметевым одна знакомая, звали ее Марья Ивановна, вечная ей память за устройство моей судьбы, а фамилию ее забыла. Вот и говорит она, посмотревши на меня:

— Отдали бы вы девочку в дирекцию. Оденьте-ка ее в хорошенькое платьице, — я ее поведу.

Сказано — сделано. Помню, летом это было, в 1843 году. Привела меня Марья Ивановна в канцелярию директора. Рядом с канцелярией — кабинет Александра Михайловича Гедеонова (1). В канцелярии спрашивают: что нужно?

— Нужно видеть директора.

Вышел Гедеонов посмотреть на меня, спросил, сколько лет, позвал чиновника и приказал свести меня в школу.

Привели меня в училище как раз в танцевальный класс балетмейстера Титюса (2). Титюс осмотрел меня и дал какую-то отметку. Опять привели к Гедеонову. Послали за театральным доктором Марокетти. Тот тоже меня осмотрел. После этого директор сказал:

— Допущена в вольноопределяющиеся.

Так решилась моя судьба. Просто ведь было в то время!

Экстерном обучали только искусствам, а наук не преподавали, а потому родители, мало-мальски состоятельные, старались определить девочек на воспитание, содержание и обучение к классным дамам в том же училище. А главная-то причина, почему отдавали девочек к классным дамам, была та, что содержавшие детей хлопотали за них перед учителями танцев, просили ставить их в школьные спектакли, в дивертисмент, устраивали возможность отличиться и таким образом проводили в казенные воспитанницы.

Меня определили к классной даме Екатерине Васильевне Румянцевой. Кроме меня, у Румянцевой воспитывалось еще штук семь девочек, между прочими: Марья Михайловна Александрова (Шнель) (3), Марья Сергеевна Суровщикова, впоследствии Петипа (4), дочь самой Румянцевой и другие. Квартира у Румянцевой была на Театральной улице, окнами во двор, в четвертом этаже, очень маленькая, всего в две комнаты. Теснота была

страшная; спали девочки вповалку на полу. Ну, да и плата была, даже по тем временам, небольшая — всего 6 рублей в месяц за все: тут и пища, и образование. Даже ходила учительница, обучала нас рисованию и игре на фортепьяно, клавикорды были ужасные. Помню, чуть выучимся ноты разбирать, сейчас же начинаем наигрывать: *«Mein lieber Augustin»*.

Пища была скромная: давали завтрак, обед и вечером чай с хлебом.

В танцевальный класс ходили в школу. Начинающих учил Беккер, а потом мы перешли к Флери (5), который был комиком в балете до Стуколкина (6). После ухода Флери перешли к Фредерику (7). Беккера назначили учителем танцев только для выслуги пенсии. Учил он, не стесняясь награждать нас названиями вроде «дубина», «сено в голове» и т.д. «Сено в голове» — это была я.

В великом посту, в 1844 году и я попала в школьный спектакль. Я была очень хорошеньким девятилетним ребенком, очень белокурая; в школе звали меня «беленькой девочкой». Танцевать в спектакле я должна была «русскую», и тетка моя сделала мне на этот случай очень хорошенький костюм. Школьные спектакли посещали директор и приглашаемые им знакомые его, инспектор школы Обер (8) и родители воспитывающихся. Из посторонних посетителей, приглашаемых Гедеоновым, я помню Леонтия Васильевича Дубельта (9), который всегда приходил с леденцами в заднем кармане мундира и наделял ими детей. Еще помню богатого помещика и театрала Жеребцова, также помещика Творогова. Театр школьный помещался там, где теперь танцевальный класс. После окончания спектакля директор приходил на сцену, и все участвовавшие в спектакле получали кто одобрения, а кто замечания. Спектакль составлялся главным образом из драматических пьес, а балетная часть входила дивертисментом. Танцевала я в первом школьном спектакле удачно. Вторично танцевала в следующем спектакле качучу. Директор одобрил, и я попала в казну. Прием в казенные воспитанницы совершался весной после выпуска воспитанниц, который

большей частью бывал в Вербное воскресение или в Благовещение, смотря по тому, как были деньги в дирекции.

Танцевальных классов в женском отделении училища было три: младший учил Беккер, средний — Флери и старший — Титюс. Все учителя были строгие, и строже всех Титюс. Если, бывало, пройдешь по залу, против положения, не с открытой шеей, а накинувши платок, — Титюс, ничего не говоря, нагонит и вытянет смычком по плечам.

Учителя танцев были превосходные, учили постепенно и старались при всяком удобном случае дать директору возможность заметить учениц, выдающихся легкостью или грацией. Внешность много значила. Александр Михайлович Гедеонов говорил так при приеме детей в школу:

— Если не будет талантлива, то чтобы мебель была красивая на сцене.

И не ошибался. У него был удивительно верный взгляд. Гедеонов ежедневно раза два заходил в училище. Утором обходил все классы танцев, которые продолжались от 10 до 12 часов и даже до часу. При этих обходах учителя и обращали внимание директора на учениц, делающих успехи.

Интересно было то, что несмотря на то, что танцы были специальностью воспитанниц, танцевального белья девочкам не давали. Девочки сами стирали себе чулки, а те, кто победнее, при уроке танцев подвертывали себе бумазейную (10) юбку. Вообще белье нам выдавали два раза в неделю, а постельное — раз в неделю. По субботам горничные приносили свертки белья и клали нам на постель, а по четвергам выдавали пару чулок и носовой платок. Всем давалось одно платье на неделю (очень хорошенькое, с голубыми жилками) и черный коленкоровый передник. Передник позволяли носить свой шерстяной. Нижняя юбка выдавалась на зиму бумазейная, а на лето — канифасная (11), два полотнища и два клина. Воспитанницы сами шили своими нитками — казенных не выдавалось. Шить должны были летом. Дачи ведь не было у детей, а был садик во дворе дома дирекции. Вот

летом и работали; должны были подрубить шесть штук коленкоровых белых пелерин, два белых передника, 6 носовых платков, ночные чепчики и простыни. Кофточки и наволочки выдавались готовые, их надо было только метить. Метка клалась на все белье — вышивался красный номер. Но красной бумаги также не давали. Мы же должны были обрубать и метить платки для мужского отделения. Весь материал для шитья выдавался старшей надзирательницей Александрой Васильевной Фигаредой; у нее же производилась и кройка. Добрая женщина была Фигареда, но строгая и била нас больно. Если дурно было намечено или подрублено, — заставляла распороть и переделать, а за небрежность драла уши.

Александра Васильевна Фигареда ежемесячно выдавала нам горсть булавок, головные шпильки, одну иголку и толстую бумагу для штопки танцевальных башмаков. Маленькие танцевали в кожаных башмаках, а старшие — в танцевальной обуви. Каждое воскресенье горничные раздавали нам помаду. Делалось это так: кровати наши стояли в спальнях голова к голове, а между кроватями комодик, один на четверых. Горничная приходила утром с синей банкой в руках, а в банке помада коричневого цвета и пахла не то резедой, не то ванилью. Горничная идет и без всякого стеснения захватит пальцем помады из банки и оттиснет два раза на край комода, на каждую воспитанницу приходилось по пальцу. Пустые синие банки служили нам подчас вместо чашек, когда девицы устраивали чай в складчину.

Будили нас в 7 часов утра большим звонком. Как вскочим, — сейчас в умывальную. А умывальная интересная: круглый большой стол, по борту его, не помню, 8 или 10 штук жестяных раковин, а над ними умывальники с подъемным гвоздем. Наверху над столом большой деревянный бак, а от него в середине труба, из которой вода попадала в умывальники. Надзирательницы следили, чтобы мыли чисто руки и шею и чистили зубы. Мыла казенного не давали, а выдавали только зубную щетку, гребешок и гребенку. Зеркал тоже не было, каждая причесывалась перед своим маленьким зеркалом. Вообще мебели в спальне было немно-

го — всего две лампы. Постели стлали и убирали мы сами.

В 8 часов утра все воспитанницы шли в общую столовую на молитву. По столам уже к этому времени разложены для каждой воспитанницы по «булке четырех», маленькая сдобная булочка и по два куска сахару. «Булкой четырех» называлась у нас четвертая часть двойной французской булки, иначе говоря, булка в 1 1/2 копейки. В больших медных чайниках приносили завареный чай, молоко и кипяток для тех, кто хотел заваривать свой чай. Посуда была — кружки фаянсовые с ручками. Ложек не было — чай мешали шпильками.

С 9 часов утра начинались научные классы. Учителя были разные.

Василий Яковлевич Тяжелов, малоросс, учил географии и истории. Когда не знали урока, выражался так: «Лэнтяи, попухгаи в ухгол на колэнки», — и тут же в классе становились дети на колени. Жил Тяжелов на Васильевском острове, и мы всегда ожидали ледохода, который бы его задержал на той стороне. Но так и не дождались — никакая непогода его не задерживала, и он аккуратно являлся в классы. Из географии вызывал он нас к карте и требовал, чтобы мы показывали города, озера, реки и горы именно там, где сделана на карте надпись; в этом месте именно и требовалось ткнуть перстом. Маленькие шалуньи придумали как-то такую штуку: сняли доску с картой, положили на пол и всю облили чернилами. Но это не помогло — начальство купило новую карту, и опять все пошло по-старому. По истории вызывал Тяжелов шесть учениц сразу, всю скамейку и спрашивал по порядку: первая кончит до точки, продолжает вторая и т.д. Воспитанницы смекнули и стали учить, распределяя урок по кусочкам, на каждой скамейке. Зубрили урок наизусть и таким образом прекрасно отвечали. Но Тяжелов эту штуку заметил. Как-то раз, когда первая отвечавшая ученица остановилась на своей точке, Василий Яковлевич спросил:

— Что же вы остановились? Продолжайте!

Конечно, все наше распределение пошло вверх дном, и в журнале получилась скверная отметка. Но все-таки в

общем учились мы прилежно, и на экзаменах всегда отвечали у Тяжелова прекрасно. Зато и ночи не спали, приготовляясь.

Чистописанию учил нас Климов. По словесности в старшем классе был чудный учитель Сорокин. В младшем классе грамматике учил гувернер Панов, у которого была поговорка: «я мол, я мол».

В старшем классе русский язык — грамматику, преподавал Олимпиев. Он был очень стар и глух. При ответах ему воспитанницы пользовались его глухотой: начало урока отвечали из заданного, а затем просто читали «Отче наш», а если много задано, то еще «Богородицу». Оканчивали же ответ опять из урока. Олимпиев слушал видимо с удовольствием, улыбался и ставил пятерку. Узнала об этом старшая надзирательница Фигареда и сказала Гедеонову, что пора бы сменить старика. Гедеонов призвал к себе Олимпиева и сказал ему:

— Надо кончить, потому что девочки подымают вас на смех.

Олимпиев ответил:

— Моя глухота может принести только пользу девочкам.

— Какую?

— Моя глухота заставит их громко и ясно говорить то, что им понадобится на сцене.

Тем не менее Олимпиев должен был оставить преподавание в училище.

Арифметику преподавал учитель Малиновский, хороший преподаватель и удивительный добряк. Добр же был настолько, что позволял маленьким детям рисовать у него на виц-мундире мелом разные глупости. Ходил в картузе и приносил этот картуз в класс. Маленькие девочки по очереди брали картуз, надевали себе на голову и расхаживали по классу, а Малиновский смеялся.

Учитель словесности Сорокин учил детей работать головой, заставлял их упражняться в сочинениях, главным образом писать письма. Он очень не любил оборот «потому что», называл его тривиальным и преследовал его при

просмотре сочинений. Впоследствии в 1850 г. взят был для преподавания словесности превосходный учитель Матвеевский. Это был красивый, молодой человек, объяснял и читал просто, ясно и толково. С его назначением повеяло чем-то новым, хорошим.

Священник был у нас о.Петр Успенский. В классе у него была тишина и полное внимание. Но все-таки находились шалуньи, которые ухитрялись во время рассказа учителя делать бумажные кораблики и кидаться ими. Как-то раз он эту штуку заметил и спросил:

— А кто кораблик бросил? Подыми руку!

Виновная подняла руку.

— Ай, ай, как стыдно, отвечает хорошо, а в классе не умеет себя вести.

О.Петр после праздника или после воскресенья спрашивал и всегда одну только Жулеву (12) о том, какое Евангелие читали в церкви. Екатерина Николаевна всегда отлично ему отвечала. О.Петр всегда переиначивал фамилии и называл Жулéву Жýлевой.

Больше всего мы боялись в великом посту исповеди у о.Петра. Он собственно на исповеди о грехах и не спрашивал, а заставлял отвечать из краткого катехизиса. Говели мы все на первой неделе поста, выпускные же на последней. Исповедь назначалась перед всенощной. Уже в пятом часу все мы бежали с книжкой краткого катехизиса в кармане. Приходили в церковь, становились в ряды и ожидали очереди. Батюшка отодвигал ширмы:

— Ну, вы, сюда.

И мы по шести человек, как сидели на скамейке в классе, входили за ширмы и клали по земному поклону. Ширмы задвигались, и батюшка начинал спрашивать нас из краткого катехизиса, большею частью Символ веры по членам. Для отвечавших дурно резолюция о.Петра была такая:

— Ну-ка, во время всенощной, перед образом Спасителя 50 поклонов, а ты перед образом Богоматери.

Беспрекословно на виду у всех отбивали мы наши поклоны. Наказание было большое, так велико, что дирек-

тор обратил внимание и просил священника такую епитимью больше не налагать.

На экзамене по Закону Божию обыкновенно приезжал архиерей, и все воспитанницы отвечали прекрасно. Один раз архиерей был даже поражен и сказал священнику Успенскому:

— Удивлен. Благодарю. Мне так и в Смольном не отвечали.

О.Петр Успенский, выдавая замуж дочь, передал своему зятю, о.Михаилу Боголюбову, и место свое при училище. В день свадьбы дочери о.Петра, за обедом в училище, всем воспитанницам и воспитанникам положено было на куверты (13) по крымскому яблоку. Когда Успенский уходил, воспитанницы плакали и сожалели, вспоминая его доброту и снисходительность.

Новый законоучитель о.Михаил преподавал хорошо, но вначале конфузился, ибо к нравам театральным надо было привыкать.

Учились дети у него неважно: кого он ни спросил: «До которых пор знаете?», все отвечали: «До потопа»; на это он говорил: «А когда евреи перешли через Черное море, то этого не знаете?»

— Нет.

— Ну, так пойдемте дальше.

На первых же порах он сделал крупную ошибку. Желая чем бы то ни было приохотить воспитанниц к учению, он объявил, что освободит от уроков Закона Божия тех, кто хорошо ответит ему краткий катехизис.

Предложению о.Михаила поверили. Прилежные ученицы, желая отделаться от класса, выучили весь катехизис и прекрасно ответили. Ленивые, в том числе и я, ответили со слезами на глазах: «Простите, не приготовила!», — а срок был дан на приготовление не малый — четыре месяца. Ленивым о.Михаил ответил: «Сожалею и жду», а прилежных от уроков не освободил, а в виде поощрения пересадил лишь на первую скамейку. Все воспитанницы увидели обман и, конечно, разозлились.

Помню еще такой эпизод с о.Михаилом. У нас была

воспитанница француженка Викторина Бассэн, сестра известной наездницы в цирке, Лоры Бассэн. Она была дружна со мной. Как-то попросила она взять ее на урок Закона Божия; я ей разрешила сесть со мной. Права на это я, конечно, никакого не имела. Сидим. Священник спрашивает урок обыкновенным порядком, по которому одна ученица начинает, а другая продолжает. Священник переходит по скамейкам и только говорит: «Продолжите». Очередь дошла до меня. Викторина Бассэн толкнула меня и говорит: «Ай!» Я рассмеялась.

— Что вы смеетесь? — спрашивает о.Михаил.

— Да вот она рассмешила, — говорю я, указывая на Викторину.

— Садитесь, а вот вы «продолжите», — говорит священник, обращаясь к Викторине.

— Батюшка, да это ведь француженка, — поспешила я сказать.

— Что, францужáнка? Ко мне в класс?.. Алле ву зан и не вене жаме, — сказал о.Михаил.

Сконфуженная Бассэн вышла из комнаты, и весь класс смеялся над французским произношением о.Михаила.

Когда все умолкло, о.Михаил обратился ко мне и велел продолжать урок, которого я как раз и не знала. Посадив меня на место, о.Михаил сказал:

— А француженку-то я напрасно обидел!

Как мне после этого стыдно стало! Урок был дан хороший.

Учителя французского языка сменялись. Сперва был француз Тибо, замечательный тем, что заставлял нас выговаривать *un* или *en* в нос и при этом крепко ухватывал нас пальцами за нос. Затем был француз Дискур; у него были кривые ноги, мы его звали паук; бывало, придет в класс, а мы кричим: «паук, паук, коси сено». Он спрашивает: «кдэ паук?» Мы ему на это:

— Прошел!

После Дискура был Кенель. Позднее назначили к нам превосходного учителя, г.Фабра. Сперва поручили ему шестерых старших воспитанниц и назначили хорошее, по

тому времени, вознаграждение. Успехи получились прекрасные. Потом ему за то же вознаграждение поручили весь старший класс. Это, конечно, заставило его обращать меньшее внимание на учениц, да и времени на стольких не хватало, а потому и результат был не тот.

Еще была учительница французского языка, madame Филле.

Немецкому языку учился, только кто хотел. Учителем был Дамие.

Учителем итальянского языка был Джустиниани, но он был недолго. Любил стихи насчет любви, мы с ними к нему приставали. Больше всего было с ним разговоров о Марио (14) и Гризи (15), которыми все в то время восхищались и бредили.

По пению было несколько преподавателей.

Быстров обучал воспитанниц и всех экстерном, мальчиков и девочек, в том числе известную Дарью Михайловну Леонову (16). Он же обучал и церковный хор мальчиков и девочек, которые пели на одном клиросе. Ковалева Федосья Григорьевна впоследствии была главной надзирательницей. Она учила девочек из драматического класса. Помню, все, в том числе и я, у которой никакого голоса не было, пели «По небу полуночи ангел летит». Вителяро (17) хороший учитель был, учил в старшем классе. Соколов Павел Николаевич, проходил куплеты для школьных спектаклей. Бавери — отличный учитель, он был дирижер в итальянской опере. Его ученицами были: Лилеева, впоследствии Латышева (18), Лаврова Онечка (Анисья), впоследствии Булахова (19), Лаврова Катенька (Екатерина Николаевна), впоследствии известная московская артистка Васильева (20).

На фортепьяно приходила учить еще *madame* Утермарк, но у нее учился, кто желал.

(Продолжение в следующем номере)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Гедеонов Александр Михайлович* (1791–1867) – директор Императорских театров в 1833-1858 гг.

2. *Титюс Антуан* [наст. имя и фамилия – Антуан Тетюс Доши (Antoine Tetus Dochi)] – французский балетмейстер и педагог первой половины XIX века (гг.рождения и смерти неизвестны). В 1832–1849 гг. – балетмейстер и инспектор балетов петербургской труппы, преподавал в Театральном училище.

3. *Александрова (Шнель) Мария Александровна* (1833 – после 1901), русская танцовщица и драматическая артистка. Петербургское Театральное училище окончила в 1851 г., выступала в кордебалете. В 1854 г. переведена в драматическую труппу, в Александринский театр. Исполняла ведущие роли в пьесах Островского («Свои люди – сочтемся», «Женитьба»), Потехина, Лейкина и др.

4. *Суровщикова-Петипа Мария Сергеевна* (1836–1882), русская балерина, жена М.И.Петипа. Танцевала в петербургской балетной труппе в 1854–1869 гг. В ее репертуаре балеты – «Брак во времена регентства», «Голубая георгина», «Путешествующая танцовщица», «Дочь фараона», «Ливанская красавица» и др.

5. *Флери Бернан Ноне* – танцовщик и преподаватель танцев. В 1832–1845 гг. – артист петербургской балетной труппы на амплуа «первого танцора комического рода», с 1839 – преподаватель танцев в Театральном училище.

6. *Стуколкин Тимофей Алексеевич* (1829–1894), артист петербургской балетной труппы в 1848 1894 гг., выдающийся комический танцовщик, выступал в драме, комедии, водевиле, сочинял для себя специальные концертные номера, исполнял комические куплеты. Среди исполненных им партий – Никез («Тщетная предосторожность»), Иванушка («Конек-Горбунок»), Пьер Гренгуар, Квазимодо («Эсмеральда»), Дон Кихот («Дон Кихот»), Дроссельмейер («Щелкунчик») и др.

7. *Фредерик* (наст. имя и фамилия — Пьер Фредерик Малавернь) (1810—1872), французский танцовщик, педагог и балетмейстер. С 1831 г. работал в России. С 1842 преподавал в Петербургском Театральном училище. Среди его учеников — Лев Иванов, Марфа Муравьева и др.

8. *Обер Федор Николаевич* (1796—1856), в 1842—1853 гг. — управляющий Театральным училищем.

9. *Дубельт Леонтий Васильевич* (1792—1862), в 1838—1856 гг. — управляющий III Отделением, начальник штаба корпуса жандармов.

10. *Бумазея* — ворсистая хлопчатобумажная ткань.

11. *Канифас* — легкая хлопчатобумажная ткань с рельефным тканым рисунком, в старину полосатая.

12. *Жулева (по мужу Небольсина) Екатерина Николаевна* (1830—1905), русская драматическая артистка, в 1849—1896 гг. — в труппе Александринского театра.

13. *Куверт* — прибор за обеденным столом.

14. *Марио (Mario) Джованни* (наст.имя и фамилия Джованни Маттео де Кандиа (De Candia) (1810—1883), итал. певец. В 1849—1853 гг. вместе с женой Дж.Гризи выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге. В числе лучших партий: Паолино («Тайный брак» Чимарозы), Альмавива («Севильский цирюльник» Россини), Неморино («Любовный напиток» Доницетти), Эдгар («Лючия ди Ламмермур» Доницетти) и др.

15. *Гризи (Grisi) Джулия* (1811—1869), итал. певица. В 1850-1852 гг. выступала на сцене Итальянской оперы в Петербурге. В ее репертуаре: Джульетта («Капулетти и Монтекки» Беллини), Эльвира («Пуритане» Беллини), Норина («Дон Паскуале» Доницетти), Леонора («Трубадур» Верди) и др.

16. *Леонова Дарья Михайловна* (1820—1896), русская певица, в 1851—1873 гг. — солистка петербургской оперы. Исполняла партии: Ратмир («Руслан и Людмила» Глинки), Княгиня («Русалка» Даргомыжского), Рогнеда («Рогнеда» Серова), Спиридоновна («Вражья сила» Серова), Азучена («Трубадур» Верди) и др.

17. *Вителяро Николай Францевич* (1822–1887), учитель пения в Петербургском Театральном училище с 1845 г. Считался одним из лучших преподавателей вокала, он составил школу и методику пения. Среди его учеников: Д.М.Леонова, Ф.К.Никульский, Д.А.Орлов и др.

18. *Латышева (урожд. Лилеева, по сцене – Лилеева 2-я) Александра Александровна* (1830–1872), русская певица, в 1848–1867 гг. – солистка петербургской оперы. Исполняла партии: Ваня («Жизнь за царя» Глинки), Эсмеральда («Эсмеральда» Даргомыжского), Княгиня («Русалка» Даргомыжского) и др.

19. *Булахова (урожд. Лаврова) Анисья Александровна* (1835–1920), русская певица, в 1852–1872 гг. – солистка петербургской оперы. Исполняла партии: Антонида («Жизнь за царя» Глинки), Людмила («Руслан и Людмила» Глинки), Наташа («Русалка» Даргомыжского), Изабелла («Роберт-дьявол» Мейербера), Анхен («Вольный стрелок» Вебера) и др.

20. *Васильева (урожд. Лаврова) Екатерина Николаевна* (1829–1877), русская драматическая артистка, в 1847 г. – артистка Александринского театра, с 1848 г. – артистка московского Малого театра.

Подготовка текста к публикации
и примечания –
О.А.Федорченко

О.А.ФЕДОРЧЕНКО

Ольга Преображенская — педагог Петербургского Театрального училища

Долгая, необычайно насыщенная и плодотворная жизнь Ольги Осиповны Преображенской (1871–1962) делится на два равнозначных периода. Рубежом стал 1921 год. ДО — Преображенская петербурженка, блистательная балерина, любимица Мариуса Петипа. ПОСЛЕ — Преображенская парижанка, талантливый педагог, чью школу прошли почти все выдающиеся танцовщики Запада.

А между тем безбрежный педагогический талант ее берет свои истоки в России: именно здесь Ольга Осиповна впервые начала давать уроки, именно здесь сформировалось ее преподавательское кредо. К сожалению, в балетоведческой литературе начало педагогической деятельности Преображенской освещено крайне скудно: исследователями не названы даже точные даты, когда она начала работать в Театральном училище и когда покинула это заведение. А о сущности ее преподавания мы имеем лишь несколько отрывочных свидетельств современников. Вот они:

«Преображенская является первосоздательницей современной русской педагогики классического танца [...]; из нее вырос замечательный преподаватель», — пишет балетмейстер Федор Лопухов (1). «Умная и образованная женщина [...], она была и одним из лучших педагогов того времени», — вспоминает танцовщик Михаил Михайлов (2). «Преображенская обладала большим талантом педагога», — читаем мы у историка балета Юрия Слонимского (3).

В предлагаемой статье автор, опираясь на обнаруженные в архивах документы и воспоминания ее учениц, попытался дать краткое представление о педагогической деятельности Ольги Осиповны Преображенской в России.

В своей педагогической деятельности Преображенская продолжала академические традиции петербургской балет-

ной школы. Ведь ее учителями в Театральном училище были Л.И.Иванов — в младших классах, в старших она прошла школу у Христиана Иогансона. У него Преображенская продолжала учиться и по окончании школы. Позднее она брала уроки у Энрико Чекетти, который отшлифовал ее танец, придав беглость и чеканность исполнению трудных пассажей; Преображенская специально ездила в Милан заниматься у Беретта, у которой брали уроки едва ли не все европейские балерины; в Париже танцовщица посещала класс балетмейстера Большой оперы Ганзена. Знания и мастерство, полученные ею от разных педагогов, представителей различных хореографических школ — русской, итальянской, французской, — она передавала своим ученицам.

* * *

Итак, в литературе, посвященной Преображенской, не указывается, когда она впервые как педагог вошла в балетный класс Петербургского Императорского Театрального училища. Однако, после ознакомления с обнаруженным нами в Российском Государственном Историческом Архиве «Деле» о службе Преображенской в Театральном училище, мы можем точно назвать эту дату. Официальным началом педагогической деятельности Ольги Осиповны следует считать 1 мая 1901 года: именно это число значится в «Деле». «Определить помощницею преподавателя [П.А.Гердта — *О.Ф.*] артистку [...] труппы Ольгу Преображенскую с производством жалованья по 720 рубл. в год» (4).

Преображенская преподавала, однако, недолго — меньше года — и в марте 1902 она покинула училище. Как следует из ее прошения, адресованного инспектору В.П.Писнячевскому, причиной ухода послужило «сильно расстроенное здоровье», которое лишало Ольгу Осиповну «возможности продолжать далее эту служебную обязанность» (5).

Следующая запись в «Деле» датируется ноябрем 1913 года. Это письмо директора Императорских театров Теляковского, адресованное Преображенской. Из него мы узнаем, что Ольга Осиповна в течение двух месяцев замещала

болевшую преподавательницу Варвару Рыхлякову и давала уроки классического танца на женском отделении. Причем, как говорится в письме, «эти занятия велись [...] с отменным успехом, особым рвением и любовью к детям». Уважительно и тепло звучат его заключительные строки: «Я считаю своим долгом выразить Вам свою искреннюю благодарность. Примите уверения в моем личном почтении к Вам» (6).

Удачный опыт решено было закрепить. Вскоре, 13 августа 1914 года, инспектор школы, действительный статский советник Иван Мысовский подает рапорт директору Императорских театров, в котором он «имеет честь просить разрешения» его превосходительства «пригласить с 1-го сентября с.г. на должность преподавательницы классических танцев [...] Балерину Императорских театров О.О.Преображенскую с окладом содержания в 900 рублей в год» (7).

Закрывает «Дело» о службе Преображенской в императорской школе ее лаконичная записка инспектору Ивану Мысовскому, датированная 17 сентября 1917 года: «Вследствие домашних обстоятельств прошу Вас с 1 сентября не считать меня в числе преподавательниц вверенного Вам училища» (8).

Мы не знаем причин, побудивших Ольгу Осиповну покинуть балетную школу. Однако перерыв в преподавании не был долгим: в 1918 году Преображенская вернулась в alma mater, которая теперь уже называлась Петроградское Государственное Театральное (балетное) училище, и провела здесь вместе с самоотверженными педагогами и преданными учениками самые трудные в истории школы годы...

* * *

Преображенская не оставила книг, в которых рассказала бы о своей методике, как это сделали Ваганова, Костровицкая, Базарова. За ней не записывали уроки, как их записывали за Зубковским и Пушкиным... Представить ее урок можно лишь в самых общих чертах. В этом нам помогут неопубликованные воспоминания учениц

Ольги Осиповны — Ольги Мунгаловой, Веры Костровицкой, Нины Стуколкиной.

Преображенская, «маленькая худенькая женщина» (9), входила в класс одетая в «элегантный черный костюм, подчеркивающий линии ее стройной фигуры, овеянная тонким ароматом духов» (10). «Обута она была [...] в маленькие черные зашнурованные сапожки с небольшими каблучками и закрывавшими наполовину щиколотку. Сквозь ажурные черные чулки розовели полные округлые икры, — как вспоминала Костровицкая, — удивительно переливающиеся выпуклостями, когда Преображенская что-нибудь показывала» (11). Эти балеринские наработанные ноги приводили в восхищение первоклашек, которые с некоторым сомнением рассматривали отраженные в зеркале собственные тонюсенькие ножки.

Урок Преображенской не был легким и «красивым». Упражнения разрабатывали силу и эластичность мышц, развивали выносливость. Преображенская намеренно задавала сложные комбинации движений, казавшиеся малышам, по словам Камковой, «серьезными и страшными» (12).

Во время урока Преображенская никогда не сидела на стуле — она в полную силу показывала движения. На занятиях Ольга Осиповна не повышала голоса и не кричала на детей. Правда, порой непонятливость какой-нибудь ученицы могла вывести из себя вспыльчивую, но быстро отходящую Ольгу Осиповну. Бывало, рассердившись, она могла шлепнуть или толкнуть ребенка, но тут же, увидев слезы, сама начинала плакать и просила прощения. Подобный случай как-то раз произошел с маленькой Ниной Стуколкиной.

«На одном из уроков, — вспоминала она, — когда класс разучивал *pas ballotte*, Ольга Осиповна сделала замечание:

— Не держи корпус прямо, отведи плечо назад!»

Девочка очень постаралась, согнулась чуть ли не пополам и едва удержалась на ногах. Рискованный трюк получился непроизвольно, однако со стороны он, видимо, произвел впечатление намеренного упрямства. Преображенская

не выдержала и слегка шлепнула девочку, но... тут же пожалела о своей «жестокости», посадила рядом с собой, погладила по голове и дала шоколадку (13).

И все же вспыльчивость Ольги Осиповны не заслоняла главного: она любила «своих» детей, и они платили ей тем же. «Не страх, а уважение испытывали мы, —продолжает воспоминания Нина Стуколкина, — и стремились приложить все силы, чтобы выполнить все ее указания» (14).

Индивидуальный подход к каждой ученице лежал в основе педагогического метода Преображенской. Для каждой она искала «манеру, соответствующую физическим данным» (15), стремилась научить выразительности каждого движения, чтобы дети исполняли упражнения сознательно, а не механически.

Урок Преображенской всегда начинался с 16 *battement tendu* крестом (8 без приседаний и 8 с *demi-plié*) — это движение хорошо разогревало ноги, подготавливая их к дальнейшей работе. Затем следовала серия *grand plié* — по 4 в каждой из пяти позиций. Такой непривычно большой объем *grand plié* придавал связкам и мышцам стопы эластичность. И, вопреки общепринятому мнению, что *grand plié* в значительных дозах «сажает на ноги», у учениц Преображенской подобного никогда не случалось; наоборот, по мнению Нины Стуколкиной, «связки были застрахованы от всевозможных травм» (16). После *plié* снова повторялись *battement tendu*, но в других сочетаниях. Далее следовал экзерсис, выработанный поколениями балетных артистов, но учебные, логично выстроенные композиции были необычайно пластичны и грациозны.

Официальной учебной программы, соответствующей каждому классу, в те годы в Театральном училище не было — это придет позже. В связи с этим каждый педагог работал, сообразуясь со своими методическими представлениями и возможностями подопечных. Ученицы Преображенской подчас выполняли движения, которые у других педагогов изучались значительно позже. Вот один пример. После годового экзамена в первом классе комиссия решила отчислить Нину Стуколкину, перепутавшую от стра-

ха и растерянности движения. Тогда Преображенская вывела десятилетнюю девочку на середину зала и предложила ей сделать... *entreshat six* — прыжок, который по программе сейчас изучается в 6-м классе! Нина исполнила его «с большим рвением», после чего вопрос об исключении Стуколкиной был снят.

В первом классе, как правило, дети долго изучают движения, стоя лицом к палке. У Преображенской лицом к станку стояли всего несколько дней — на это указывает Костровицкая, — а затем уже держались за палку одной рукой.

При изучении позиций ног Ольга Осиповна с самого начала требовала полной выворотности от бедра до стопы. Чтобы приучить ставить пятку в пол во время *battements tendu*, Преображенская предлагала сгибать колено при закрытии рабочей ноги вперед в 5-ю позицию. Здесь отметим расхождение с вагановской методикой. Агриппина Яковлевна требовала, чтобы колено не сгибалось. Этот прием Преображенская унаследовала от старой школы Иогансона и Чекетти.

При изучении *battements frappe* и *battements sur le cou-de-pied (petit battements)* Преображенская также придерживалась приемов старой итальянской школы: эти движения «исполняли со стопой, поднятой кверху, без вытянутого подъема и только при отведении ноги в сторону 2-ю позиции, подъем и пальцы вытягивались» (17).

Изучение прыжков у Преображенской начиналось рано, причем исполняли их сразу на середине, минуя стадию проработки техники прыжков у палки. Уже в первой половине года ученицы Преображенской делали *saute* по 1-й, 2-й, 5-й позициям, *assemblé, glissade, balancé.*

Такими же быстрыми темпами шло и освоение пальцевой техники. Через полгода после поступления в балетную школу дети выполняли простые упражнения на пальцах *relevé* по всем позициям, *pas de bourrée suivi.*

Большое внимание Преображенская уделяла постановке рук, «воспитывая» их по правилам французской школы: «На второй позиции локоть был мягче и не имел того

определенного закругления, которое ввела Ваганова», — вспоминает Костровицкая (18). Ольга Осиповна внимательно следила за кистями и требовала, «чтобы при напряженной руке кисть всегда оставалась мягкой и свободной, — дополняет Нина Стуколкина. — Во время занятий она подходила к ученицам и, взяв за пальцы, проверяла: не слишком ли закреплена кисть» (19).

Традиции старой школы, бережно хранимые Преображенской и передаваемые ею своим ученицам, порой неожиданным образом сплетались с новыми веяниями в хореографии, не вступая, однако, с ними в противоречие. Так, вероятно, не без влияния Фокина, воспитанницы Преображенской в конце урока импровизировали на предлагаемую «серьезную» музыку — об этом мы читаем в воспоминаниях у Костровицкой и Стуколкиной. Иногда Ольга Осиповна задавала придумать ученицам какую-нибудь необычную позу или показать любимую, причем следила, чтобы эти позы не повторяли друг друга. Подобные этюды и импровизации, по мнению Нины Стуколкиной, «приучали детей к самостоятельному мышлению в работе» (20), развивали фантазию маленьких первоклашек. В этих упражнениях проглядывал танец, и увлеченные воспитанницы никогда не скучали и не изнывали на уроках, как — что греха таить! — часто случается в младших классах.

Ольга Осиповна часто сочиняла для своих учениц танцевальные композиции, которые исполнялись на концертах в маленьком школьном театре, а иногда — и в программе выпускных спектаклей Театрального училища. Постановки Преображенской, при всей их несложности, отличались исключительной музыкальностью и чувством стиля, в них всегда учитывались индивидуальные особенности каждой ученицы.

В программе выпускного спектакля 1920 года, что состоялся в Государственном Академическом театре оперы и балета 30 мая, значится несколько постановок Преображенской: сюита из балета Б.Асафьева «Белая лилия» (исполняли Мария Комендантова, Нина Никитина, Ки-

рилл Журавлев, Михаил Дудко и ученицы средних классов), *Pas de deux* Делиба для Александры Даниловой и Николая Ефимова, дуэт «Весенняя песнь» на музыку Мендельсона, который танцевали Лидия Иванова и Ростислав Славянинов, и композиция на музыку Гана под названием *Reverie,* сочиненный для Марии Долинской и Григория Козлова (21).

Михаил Дудко вспоминал, что сюита «Белая лилия» была построена по принципу фокинской «Шопенианы». «Я и мой товарищ Журавлев, оба какие-то отвлеченные персонажи, без лица, без имени [...] танцевали в каких-то абстрактных костюмах. Остальные учащиеся — девочки — изображали сильфид. Весь номер — слабое подражание фокинским балетам, продолжался минут 15. Он состоял [...] из трех частей: Ноктюрн, общая вариация и кода. [...] После общего ноктюрна мы, выпускники, имели сольную вариацию» (22).

Довольно резко отозвался о композиции «Весенняя песнь» Аким Волынский: это «какая-то кашица на постном масле, остывшая и невкусно приготовленная. Фигуры спутаны и перепутаны хаотически. Линии и краски бессильные и тусклые, точно с мещанской вечеринки, которой почему-то захотели придать характер аристократического парада. Вылощены все движения» (23). Оценка, вынесенная Преображенской-хореографу Волынским, более чем суровая, но не забудем: критик отнюдь не беспристрастен. В эти годы широко развернулась дискуссия о ситуации в Театральном училище и его дальнейшей судьбе. Волынский, вскоре открывший Школу Русского Балета, в своих статьях и выступлениях постоянно подвергал беспощадной критике все действия руководства училища. Так что подобный выпад можно рассматривать как очередной демарш критика против балетной школы.

Михаил Михайлов в воспоминаниях «Жизнь в балете» упоминает о мазурке, сочиненной Преображенской на музыку Шопена, в которой был занят сам мемуарист и ученица Ольги Осиповны Мария Комендантова: «Это был просто танец, поставленный на основе классических движе-

ний с легкими поддержками. [...] Ольга Осиповна учила нас тут благородству манеры, элегантности и тому гордо-величественному характеру, который должен быть присущ исполнению этого танца» (24).

Нина Михайловна Стуколкина вспоминала об удачном номере Преображенской на музыку «Вальса-фантазии» М.Глинки, который Ольга Осиповна сочинила для нее, Нины Млодзинской и Ольги Мунгаловой. «Моя партия была динамичной, прыжковой, я делала 8 *entrechats six*, зал аплодировал. У Мунгаловой — пальцевая вариация, острая по рисунку, очень эмоциональная. Млодзинская отличалась красивыми линиями, ее вариация носила мягкий лирический характер, она строилась на красивых позах» (25).

Конечно, приведенные высказывания не исчерпывают огромной темы «Преображенская — балетмейстер», скорее, лишь эскизно намечают ее. Однако и эти разрозненные сведения дополняют и углубляют наши представления о работе Ольги Осиповны в Театральном училище.

В последний день зимы 1921 года Преображенская провела в Петроградском Театральном училище свой последний урок. Хотя официальных документов об увольнении Ольги Осиповны не найдено, мы можем уверенно назвать именно эту дату. Ибо в хранящейся в Санкт-Петербургском Архиве литературы и искусства тетради, где фиксировались выплаты содержания служащим Государственного Петроградского Театрального училища в 1921 году, против фамилии Преображенской значится: «Уволилась со службы с 1-го марта 1921 г.» (26).

Последний урок у любимого педагога хорошо запомнился Нине Стуколкиной: «Когда Преображенская давала нам последний урок, мы не знали, что она уезжает. Она давала его особенно ласково, в глазах стояли слезы. Мы чувствовали, что что-то происходит, но не понимали...» (27).

* * *

Итак, 1 мая 1901 — 1 марта 1921 Преображенская с перерывами работает в Петербургском-Петроградском Теат-

ральном училище. За эти двадцать лет она выработала собственные педагогические приемы и методы работы. В России она оставила своих маленьких учениц Ольгу Мунгалову, Нину Стуколкину, Веру Костровицкую, Лидию Иванову, которые впишут свои страницы в историю отечественного балета. А для Ирины Бароновой, Тамары Тумановой, Нины Вырубовой, Нины Тихоновой еще предстояла встреча с Преображенской в Париже...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лопухов Ф. 60 лет в балете. М. 1966. С.108.

2. Михайлов М. Жизнь в балете. Л.-М. 1966. С.59-60.

3. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Л. 1984. С.158.

4. РГИА. Ф.498. Оп.1. Д.5062. Л.3.

5. Там же, л.4.

6. Там же, л.5.

7. Там же, л.6.

8. Там же, л.7.

9. Мунгалова О. Воспоминания: Рукопись. Хранится в библиотеке СТД. СПб. С.1

10. Воспоминания Н.М.Стуколкиной цитируются по рукописи книги А.Л.Андреева «Дуэт». Книга хранится в личном архиве А.Л.Андреева и Н.М.Стуколкиной. Автор выражает глубокую благодарность и признательность А.Л.Андрееву и Н.М.Стуколкиной за предоставленную возможность ознакомиться с рукописью и использовать ее в данной работе.

11. СПбГАЛИ. Ф.157. Оп.1. Д.24. Л.3об.-4.

12. Камкова Н. У истоков методики Вагановой // А.Я.Ваганова: Сборник. Л.-М. 1958. С.138.

13. Андреев, указ. соч.

14. Там же.

15. Там же.

16. Там же.

17. СПбГАЛИ. Ф.157. Оп.1. Д.24. Лл.2-2об.

18. Там же, л.2об.

19. Андреев, указ.соч.

20. Там же.

21. СПбГАЛИ. Ф.259. Оп.1. Д.43. Л.10об.

22. Дудко М. Заметки о балете. Рукопись хранится в библиотеке СТД, С.-Петербург. Л.18-19.

23. Волынский А. Мокрый рафинад // Жизнь искусства. 1920. № 474. 10 июня. С.1.

24. Михайлов, указ.соч., с.59-60.

25. Сообщено Н.М.Стуколкиной в личной беседе с автором в мае 1995 года.

26. СПбГАЛИ. Ф.260. Оп.2. Д.116. Л.75.

27. Из записи беседы А.Л.Андреева с Н.М.Стуколкиной 14 авг. 1987 г. Хранится в личном архиве А.Л.Андреева и Н.М.Стуколкиной.

Страничка психолога

И.М.ПОНОМАРЕВА

Смысловые барьеры, возникающие при общении

Более чем десятилетний опыт работы в Академии в качестве практического психолога позволил из большого числа обращений педагогов, воспитанников и их родителей выделить общие, наиболее часто встречающиеся проблемы. Им будут посвящены несколько статей в разделе «Страничка психолога» Вестника.

Одна из таких проблем — недостаточная реакция ученика на замечания педагога или отсутствие этой реакции даже после ряда обращений к ученику. Это чрезвычайно затрудняет процесс профессионального обучения, затрачивает впустую время, силы и энергию педагогов, которых волнует вопрос: «Почему это происходит и как это изменить?» Ответить на данный вопрос можно только исходя из конкретной ситуации: причинами могут быть заторможенность ученика, особенности его восприятия, внимания. Порой отрицательный результат вызывают причины совсем иного свойства. Одна из них связана с понятием «смыслового барьера».

Педагогический процесс — это процесс общения, поэтому его результаты зависят и от знаний, способностей, работоспособности педагогов и воспитанников, а также определяются характером взаимоотношений между ними. Если взаимоотношения существуют со знаком «плюс», то это создает наиболее благоприятную атмосферу для обучения, развития и совершенствования учеников, несет мощный заряд уверенности воспитанников в своих силах, повышает их требовательность к себе, делает педагога и ученика единомышленниками, партнерами по труду и творчеству.

Взаимоотношения со знаком «минус» значительно тормозят учебный процесс, так как в этом случае между педагогом и учеником возникает так называемый смысловой барьер, который препятствует нормальному усвоению навыков и умений. Понятие смыслового барьера ввела психолог Л.С.Славина (1958 г.). Под ним подразумевается явление, когда ученик или не понимает требования педагога, или, понимая, не «принимает» их и упорно не выполняет эти требования.

Различают несколько видов смысловых барьеров.

Первый заключается в различном понимании учеником и педагогом требований взрослого. Например, педагог делает замечание: «плохо», «неверно», «слабо» и пр., совершенно ясно себе представляя, что он имеет в виду, однако это не всегда можно сказать об ученике. Эксперименты спортивного психолога Пуни показывают, что на общие, неконкретные замечания даже взрослые до 10 раз и более реагируют ошибочно.

Второй вид смыслового барьера состоит в неприятии учеником формы, в которой к нему обращается взрослый. Педагог в обидной для ученика форме предъявляет к нему разумные, необходимые для профессионального совершенствования требования. Ученик прекрасно слышит педагога, понимает верность этих требований, но не принимает их. В результате он выполняет указания или в полсилы, или вовсе не выполняет. Причем, как показывает опыт, обиду у ученика вызывает не столько внешняя форма, например повышение голоса, резкие слова, сколько подтекст, который он прекрасно чувствует. Воспитанники порой лучше воспринимают резкую форму обращения (они говорят: «Да, педагог иногда кричит, но делает это ради нас, мы это понимаем»), чем завуалированное унижение («Знаете, лучше бы меня ударили, а не вежливо показывали, что я ничто»).

Наши воспитанники в силу специфики профессии каждый день на уроках классического или характерного танца вынуждены преодолевать в борьбе с самим собой ограниченность собственных данных. Однако эта борьба

при неудовлетворительных взаимоотношениях с педагогом и вовсе превращается в битву, чаще всего обреченную на неудачу. Происходит это в силу психологической незрелости, отличающей подростковый возраст и начало юношеского. Парадоксально, но многие, особенно мальчики, долгое время работают ... ради похвалы мамы, любимого педагога, но не ради себя и своего будущего. В беседе с психологом они, например, говорят: «Почему я должен работать ради педагога? Я же ему совершенно безразличен». По собственному признанию ряда артистов балета, они лишь в театре начали работать во имя собственного профессионального становления.

Хочу привести в качестве примера случай, произошедший несколько лет назад с одним из наших выпускников. По мнению специалистов, он отличался незаурядными способностями, артистичностью, но в то же время обладал непростым характером — был повышенно раним и болезненно реагировал на резкость в обращении с ним. Отношения с педагогом у этого ученика не сложились, что очень тяжело переживали обе стороны. По словам педагога классического танца, к выпуску этот студент реализовал себя лишь наполовину. Прошел год. И вот в сентябре наш выпускник появляется в Академии. Между нами происходит приблизительно такой диалог:

— Рада вас видеть, какими судьбами здесь, ведь вы работаете в другом городе?

— Я сейчас в отпуске и приехал поучиться у своего педагога, большого мастера, мне это необходимо.

— А что мы все в один голос вам говорили раньше?!

— Э, раньше это говорили вы, а сейчас я понял это сам.

Смысловой барьер — не фатальное явление. Искусство педагогов позволяет его преодолевать. Практика психологической коррекции показывает, что среди методов фасцинации (или снятия барьеров) ведущее положение занимают такие, которые налаживают взаимопонимание, взаимоотношения партнеров по общению. Большую помощь в преодолении барьера оказывает доброжелательное, уважительное отношение педагога к ученику, играющее роль психоло-

гической поддержки. Хочу проиллюстрировать это примером из практики.

Педагог классического танца обратился к психологу за помощью, так как студент I курса имеет хорошие профессиональные данные, но плохо работает на уроке. Все методы воздействия исчерпали себя, чтобы заставить ученика работать, педагог даже перестал обращать на него внимание, но и это не помогло. Во время посещения психологом урока классического танца студент вел себя внешне невозмутимо, работал вполсилы. Но, придя после урока к психологу, студент, очень волнуясь, с дрожью в голосе, стал рассказывать, как он мучается на уроке, как ему трудно заставить себя работать, потому что педагогу он абсолютно безразличен и на него смотрят, как на балласт, хотя у него есть способности. То есть за внешней невозмутимостью педагога и ученика скрывались глубокие эмоциональные переживания, которые они не подозревали друг у друга. Выяснив для себя ситуацию, педагог нашел в себе силы наладить взаимоотношения с учеником, и возникший барьер был преодолен. Это не замедлило сказаться не только на работе этого студента, но и всего класса.

Приведенные примеры не единичны. В практике работы прослеживаются вариации на затронутую тему, особенно с мальчиками. В общественном сознании они — сильный пол, более защищены, менее ранимы. Но их отличает большая психологическая незрелость (по данным психофизиологов развитие мальчиков идет на 2—3 года медленнее, чем у девочек). Не стоит забывать, что они — будущие артисты, художники, то есть люди с обостренной чувствительностью.

Поэтому, даже если причиной возникновения психологического барьера послужило поведение ученика, основная роль в его преодолении принадлежит более опытной, зрелой, сильной и щедрой стороне — педагогу.

Балетный театр: История. Теория. Практика

Г.Н.ДОБРОВОЛЬСКАЯ

Неизвестные документы по истории балета XVIII века

В петербургских и московских архивах хранятся прошения артистов балета. Прошение — особый эпистолярный жанр. Как никакие другие документы, они дают представление о личности просителя и его жизни, вносят мелкие штрихи, характеризующие быт танцовщиков того времени. Правда, они ограничены соответствующей формой, написаны с многочисленными хвалебными эпитетами в обращении, «припаданиями» к стопам и престолу, превознесением доброты и благосклонности императрицы или императора. Другой их особенностью часто являлась «слезность», и можно предположить, что некоторые просители, сгущая краски, описывали свою нужду так, чтобы затронуть чувства адресата (1).

Характерным представляется прошение фигурантки Дарьи Айвазовой, которая работала в петербургском балете в самом конце XVIII века (1782—1800). Оно изобиловало самоуничижительными эпитетами в сочетании с превознесением монарха, коему было адресовано:

«Всемилостивейший Государь!

Ваше Императорское Величество отрада подданных, к коему яко спасителю, дерзаю пасть, повергая рабское прошение.

Служа с юных лет при Высочайшем театре вашем в должности танцорки со всевозможным тщанием; ныне же, всемилостивейший государь, от должности моей неисповедимо по каким причинам [отстранена и] оставлена безо всякого вида.

Вашему Императорскому Величеству врожденно изливать нетщетные милости на верноподданных, яви, премило-

сердный Монарх, и надо мной, молящей освященную особу вашу, повели дать токмо абшид, есть ли я от начальства моего не заслуживаю дальнейшего внимания. За таковую щедроту рабская жертва благодарности моей и малолетних моих детей пребудет, ежечасно молить и молим у Всевышнего о долгоденствии чадолюбивого отца подданных.

Вашего Императорского Величества верноподданная

Дарья Айвазова

Генваря 8 дня 1801 года» (2).

За восемнадцать лет работы в театре оклад Дарьи Айвазовой увеличился со 150 до 600 рублей в год. После увольнения она получила пенсию 400 рублей. Может сложиться впечатление, что прошение написано беззащитным, темным, забитым человеком. Однако, скорее всего, оно является результатом традиционной формы с принятыми тогда оборотами и эпитетами.

И прошение, и подпись написаны каллиграфически. Наверное, поручено это было специалисту — писцу, которому и принадлежали многие выражения. Думается, оно было бы составлено правильнее, если бы автор не вмешивался в процесс и не настаивал на каких-то своих идеях. Обращает на себя внимание, что просительница глубоко уязвлена и обижена несправедливостью лиц из администрации, которые отстранили ее от должности «неисповедимо, по каким причинам». Однако просит она не о восстановлении в должности (видимо, знает, что это бесполезно), а только о выдаче абшида, вида на жительство, обеспечивавшего проживание в Петербурге и возможность переездов, которые могли понадобиться. К прошению Айвазовой приложено письмо графа Кутайсова: «Предлагаю Канторе [...] просимым тою Айвазовою пашпортом снабдить» (3).

Затронутую тему хронологически открывает прошение 1752 года. Подписал его Томас Ле Брюн, первый танцовщик первого состава русской балетной труппы. В отличие от других учеников французского танцмейстера Жана Батиста Ланде, взятых им в обучение в 1738 году, Ле

Брюн к этому времени уже был его помощником и солистом. Совершенствуясь в классе Ланде, он выступал в спектаклях гастролировавшей в 1735–1736 годах итальянской труппы Ф.Арайя, где балетные сцены в операх создавал Антонио Ринальди по прозвищу Фузано. Солировал Ле Брюн и в спектаклях, исполнявшихся кадетами Сухопутного Шляхетного корпуса, также обученных Ланде. Я.Штелин писал, что Ле Брюн выступал «так успешно, что он танцевал на придворной сцене ко всеобщему восхищению *entree* и другие серьезные танцы» (4). Позднее, в 1745 году, Ле Брюн исполнил роли Купидона в «Браке Купидона и Псиши» при опере «Сципион» и Зефира в «Балете цветков» при представлении «Соединение любви и брака». Оба были созданы А.Ринальди.

«Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Елисавета Петровна, самодержица всероссийская государыня всемилостивейшая.

Балета двора вашего императорского величества танцовалщик Томас Лебрун, жена ево Аксинья Сергеева, танцовалщица девица Наталья Сергеева дочерь;

а о чем наше прошение, тому следуют пункты:

1. Служим мы именописанные при дворе вашего императорского величества прошлого 1741 года и поныне бессрочно с определенным нам вашего величества жалованья;

2. Ныне мы именописанные одолжали немалыми долгами, а чтобы чем оные долги заплатить могли, не имеем;

И дабы величайшим Вашего императорского величества указом повелено было для росплаты показанных долгов в число определенного нам жалованья выдать [*нрзб.*] наступившую генварскую треть взачет впредь по учиненным окладам.

Всемилостивейшая государыня, просим Вашего Императорского величества о сем нашем прошении решение учинить.

Thomas Le Brun

Генваря 31 дня 1752 года» (5).

Аксинья, дочь Сергея Баскакова, выдающаяся русская танцовщица своего времени, ведущая в труппе. Известно, что она исполнила роли Венеры в «Браке Купидона и Псиши» и Розы в «Балете цветков». Из прошения выясняется, что она была женой Томаса Ле Брюна. Сложнее понять, как Наталья Сергеева оказалась ее дочерью. Дело в том, что, набирая свой первый профессиональный класс, Ланде предлагал взять шесть мальчиков и шесть девочек в возрасте двенадцати лет. В таком случае годом рождения Аксиньи Сергеевой можно ориентировочно считать 1726. Из театра она была уволена 28 января 1753 года, когда было предложено ее «отныне и впредь в оперном доме во время театральных действ в балеты не употреблять» (6). Хотя срок службы на придворной сцене был определен в десять лет, некоторые соученики Сергеевой проработали много дольше: Ле Брюн до 1759 года, Афанасий Топорков был в труппе еще в 1762 году, а Семен Брюхов — даже в 1768. Аксинья Сергеева умерла 27 января 1756 года. Была ли она старше своих одноклассников? В каком возрасте могла она родить дочь? Была ли Наталья уже на свете ко времени поступления Аксиньи в школу? Сколько лет было Наталье, когда ее приняли в балетную труппу в 1748 году? Все это выглядить на сегодняшний день загадкой и требует своего разрешения. Жалованье Томаса Ле Брюна, когда он писал прошение, было 400 рублей в год, то есть максимальное в труппе, Аксиньи Сергеевой — 350, Натальи — 110. Таким образом, материальное положение семьи выглядит на общем фоне весьма благополучным. Жалованье артистам выдавалось три раза в год — по третям. Выплатить такую треть вперед и просил Томас Ле Брюн.

Есть случаи, когда прошения не сохранились или не были предусмотрены, и изменения в жизни артистов отражал Высочайший указ. Так, жалованье артистам, по крайней мере в эпоху императрицы Елизаветы Петровны, повышалось по ее личному распоряжению. Сохранились два высочайших указа — 1755 и 1758 годов.

«Ея Императорское Величество сего августа 9 числа в среду во время представления в оперном доме италианской интермедии соизволила всевысочайше усмотреть, что из русских танцовалщиков Сергей Нестеров да Наталья Сергеева против протчих русских танцовалщиц в балетах танцовали гораздо исправнее и для того имянным своего Императорского Величества указом всемилостивейше изволили указать оному танцовалщику Сергею Нестерову и танцовалщице Наталье Сергеевой за то их против протчих русских танцовалщиц в балетах лутчее искусство к ныне получаемому ими жалованью из оставших таковых же танцовалщиков окладов учинить прибавку рублей по сороку или по пятидесяти каждому, а по справке в придворной канторе как [?] по учиненному экстракту оказалось имеется за определенными в силу имянного Ея Императорского Величества за подписанием Ея Императорского Величества собственныя Руки данному в прошлом 748-м году октября в 11 день соляной канторе указ на выбылыя бывших при дворе танцовалщиков Андрея Нестерова, Елизаветы Борисовой и Аграфены Аврамовой оклады, выбыли два оклада — первой Михайлы Литрова 350 рублей, второй Александра Лаптева 250 рублей; итого 600 рублей; а оным Нестерову и Сергеевой по сту по десяти рублев; того ради придворная кантора во исполнение оного Ея Императорского Величества имянного указа приказали вышеписанным танцовалщику Нестерову, танцовалщице Сергеевой за вышепоказанное лутчее искусство Ея Императорское Величество жалованья из вышеписанных двух оставших окладов в прибавку определить каждому по пятидесяти рублев, а с прежними в дачу производить Нестерову по сту по осмидесяти рублев, Сергеевой по сту по шестидесяти рублев, а о произвождении им того прибавочного жалованья из вышеписанной выбылы Литрова и Лаптева окладов в Санкт Петербургскую соляную кантору в третний указ писать, а имянно об объявлении им Нестерову и Сергеевой того Ея Императорского Величества всемилостивейшего указу, чтоб оне, чувствуя высочайшую Ея Императорского Величества милость, лутчую к науке [?] охоту употребляли, маэору господину Рамбуру дать ордер.

Карл Сиверс

Августа 18 дня 1755 года» (7).

«Ея Императорское Величество всемилостивейше изволила указать имянным своего Императорского Величества указом обретающейся в службе при дворе Ея Императорского Величества при италианской компании русской танцовалщице Марфе Максимовой за лутчее ее против протчих русских танцовалщиков и танцовалщиц в балетах искусство ныне получаемому ею жалованному окладу ко сту десяти рублям учинить прибавку по двести по девяносту рублев и со оным в даче производить по четыреста рублев в год из соляной суммы из убылых бывших таковых же танцовалщиков и танцовалщиц русских окладов; а по справке в придворной канторе оная танцовалщица Максимова находится ныне с вышеписанным годовым жалованным окладом по сту по десяти рублев; а из определенных по имянным Ея Императорского Величества за подписанием Ея Императорского величества собственныя руки, данной [?] соляной канторе [...], что ныне кантора в прошлых 1743 декабря 22 и 1748 октября 11 чисел указала на имевшихся тогда танцовалщиков и танцовалщиц оклады [*нрзб.*] за разделением в прибавку протчим оставшихся окладов и в придворную кантору оных неполучается и остается в соляной канторе восемьсот шездесят рублей; того ради придворная кантора во исполнение онаго Ея Императорского величества имянного Указа приказом помянутой танцовалщице Марфе Максимовой впредь с нижеписанного числа оклад производить с протчими по третям года ныне получаемым и прибавочного из вышеписанных оставших окладов всего по четыреста рублев в год, который оклад и в список против имени ее отметить: а к полковнику Рамбуру для ведома о том и о требовании на нее Максимову с протчими танцовалщиками и танцовалщицами по оному вновь учиненному окладу жалованье суммы дать ордер.

Карл Сиверс

Октября 8 дня 1758 года» (8).

Все трое танцовщиков — Наталья Сергеева, Марфа Максимова и Сергей Нестеров — были взяты в при-

дворную труппу в 1748 году. Они были фигурантами, сведений об их репертуаре фактически не сохранилось, за исключением того, что Сергеева исполнила партию Европы в «Аллегорическом балете» Ф.Гильфердинга при опере «Олимпиада» (1762), а Максимова участвовала в балетах Г.Анджолини при опере «Ифигения в Тавриде» (1768). Позднее Максимова вышла замуж за музыканта и композитора Ивана Хандошкина. Она должна была очень отличиться в 1758 году, ибо назначенное ей жалованье равнялось жалованью первого танцовщика труппы Томаса Ле Брюна, и выше 400 никто из артистов балета не получал. Характерно и то, что прибавки брались только из отпущенных балетной труппе сумм, только те деньги, что остались от жалованья ушедших в отставку или умерших танцовщиков.

В 1757 году в Россию приехала оперно-балетная труппа антрепренера Джиованни Батиста Локателли, которая давала спектакли для двора и — платные — для более широкой публики. После первых грандиозных успехов в театре начался спад, а через три года стала очевидной неизбежность банкротства. Артисты начали переходить в придворные труппы — петербургскую и ораниенбаумскую — великого князя Петра Федоровича. О зачислении на службу Бартоломео и Джиованны Приори сохранился высочайший указ.

«Ея Императорское Величество изволила указать имянным своего Императорского Величества указом о находившихся в службе при дворе Ея Императорского Величества при италианской компании музыкантах, певчих и других служителях обо всех учинить надлежащее рассмотрение придворной канторе, чтоб при той компании излишних, а при том и недостатку в таких, кои надобны, быть не могло; а понеже бывшей в компании у содержателя Локателлия танцовалщик Приори объявляет, что оной желает быть для балетного танцования обще з женою своею мадам Приори ж, в службе при дворе Ея Императорского Величества в ыталианской компании з жалованьем обще обоим тысячу пятьсот рублев на год; из чего

квартиру будут платить от себя и казенных требовать не будут. Тако ж и проездных денег они не требуют. Того ради придворная кантора во исполнение вышеписанного Ея Императорского Величества имянного Указа приказали оному танцовалщику Приори и з женою ево танцовалщицею мадам Приори, которые в службе при дворе по усмотрению придворной канторы быть годны и надобны: быть в службе при дворе Ея Императорского Величества при италианской компании и жалованье им обще обоим производить в год по тысяче по пяти сот рублев из соляной суммы и с чего им квартиру и дрова иметь от себя и казенной так и при отпуске на дорожной проезд денег не требовать и с тем оклады написать их в ыталианской список и для ведома о том по употреблению их в должность по требованию к даче жалованья с протчими и полковнику господину Рамбуру послать ордер и притом велеть с ним Приори на надлежащих кондициях заключить на сколько времени пожелает контракт и во-первых для опробации представить в придворную кантору, а потом взяв подписку подать при рапорте, а в Санкт Петербургскую соляную кантору сообщать с протчими.

Граф Сиверс

Августа 16 дня 1762 году» (9).

Чета Приори, видимо, оказалась не у дел уже в 1761 году, но подала прошение о приеме на придворную службу лишь в середине 1762 года. Это был весьма неудачный момент, когда после переворота к власти пришла Екатерина II, и увольнялись артисты, не удовлетворявшие самым высоким требованиям.

Полторы тысячи на двоих для иностранных танцовщиков в России — не очень большая сумма. Сантина Обри получала 1500 одна, чета Меркюр — по тысяче на каждого. Однако сменилась власть, и начальство, часто безмерно щедрое, экономит расходы, в данном случае, на проезде, квартире и дровах, бесплатное пользование которыми входили почти в любой контракт иностранных танцовщиков; квартира и дрова, как само собой разумеющиеся, полагались и каждому русскому артисту балета.

Между тем Бартоломео и Джиованна Приори — танцовщики, украсившие собой придворную сцену. Они танцевали главным образом в балетах Ф.Гильфердинга. Известно, что они изображали Америку в «Аллегорическом балете», исполнили роли Мастера садового и Любовницы его в «Осмеянном в деревне живущем дворянине» при опере «Олимпиада» (1762), Джиованна — Каллиопы в «Возвращении Аполлона на Парнас» при опере «Карл Великий» (1763), по неподтвержденным данным выступили в ролях Минервы и Зефира в «Возвращении Весны, или Победе Флоры над Бореем» (премьера в 1760 году). Джиованна была в составе труппы еще в 1768 году.

Вся жизнь артистов балета зависела от начальства, а порой и от личного расположения императрицы. Под надзором церкви и государства находилась и частная жизнь танцовщиков. Хотя в пору царствования Елизаветы Петровны этот надзор часто выглядел (да и оборачивался) заботой о судьбе и благополучии подданных.

С труппой Локателли в 1758 году в Петербург приехал танцовщик Альвиз Таулато, а в придворном балете с 1748 года выступала танцовщица Авдотья Тимофеева. Тимофеева участвовала в спектаклях итальянцев, и они постоянно встречались. Указ относительно этой пары гласил:

«Ея Императорское Величество изволила указать имянным своего Императорского Величества указом имеющемуся в службе при дворе Ея Императорского Величества италианцу Леонтию Толато, который находится в католицком законе, с русскою танцовалщицею девицею Авдотьею Тимофеевою, которая от него очревател, в чем он сам добровольно извинение принес и желает ее взять за себя в замужество, от чего она не отрекается; то ево вину ему отпустить [*нрзб.*] по тому их общему желанию сочетаться им законным браком и для того их обвенчать в российской церкви; для которого венчания дать венчальную память от Санкт Петербургской духовной консистории, притом в тое консисторию писать от придворной канторы и на во-первых ево Толато обязать

подпискою, что он, женясь на оной Тимофеевой, остался в России безвыездно; разве особливое высочайше наше соизволение, когда последовать может; а дети, рождаемые от них, непременно как мужеска, так и женска пола, иметь быть вечно Российскими подданными. Того ради придворная кантора во исполнение оного Ея Императорского Величества Указа приказали в Санкт Петербургскую духовную консисторию писать сообщением, и требовать чтоб от оной определено было вследствие оного Ея Императорского Величества Указа для обвенчания реченных танцовалщика Толато и танцовалщицы Тимофеевой дать венчальную память, в которой церкви они венчаться пожелают; а к полковнику господину Рамбуру послать ордер и велеть им, Толато и Тимофеевой, вышеписанное высочайшее соизволение объявить и оного Толато обязать подпискою с непременным вышеписанным исполнением: и по взятое тое подписку с ним ордером подать ему в кантору при своем рапорте, а когда оная подписка будет взята и в кантору представлена будет, тогда по вышеписанному посланному в духовную консисторию сообщению и венчальную память истребовать; [в] которой церкви они пожелают: и тое венчание исправить немедленно и об учинении оного отрепартовать же.

Карл Сиверс
Июня 17 дня 1760 года» (10).

В том же 1760 году Таулато был принят в придворную труппу. Он был известным полухарактерным танцовщиком. Исполнил роли Плутона в «Возвращении Весны, или Победе Флоры над Бореем» (1760), Момуса в «Возвращении Аполлона на Парнас» (1763), главную роль Сельского дворянина в «Осмеянном в деревне живущем дворянине», Сельского пастуха в «Отмщевающем боге любви» (1762) — все балеты поставил Ф.Гильфердинг, участвовал в балетах Ф.Кальцеваро, Г.Анджолини, П.Гранже. Занимался и балетмейстерской деятельностью. Тимофеева также выступала успешно в разнообразных балетах, хотя роли ее неизвестны. Таулато и Тимофеева

прожили вместе долгую жизнь — определенную им пенсию они оба получали еще в 1791 году. Известно, что супруги имели много детей. В 1777 году Альвиз повредил ногу. По этому поводу И.Елагин писал в своем докладе императрице Екатерине II: Таулато «в службе повредил ногу, и как сам, так и жена его по летам их должности исправлять уже не в состоянии, а достойны в рассуждении их долговременной службы, многого числа детей и его несчастного, в неисцеленном повреждении ноги приключения, Всемилостивейшего об них Матеренного Вашего Величества призрения. Таулато получает жалованья 1050, а жена его 350 рублев. Я, уповая на милосердное и человеколюбное Вашего Императорского Величества сердце, дерзаю всеподданнейше просить [*нрзб.*] из всей сей ныне получаемой суммы для воспитания детей, половины по смерть их в пенсион, из театральной суммы...» (11). Пенсия была назначена в 700 рублей обоим.

Известный водораздел проходил между прошениями русских и иностранных танцовщиков. Их положение в придворном балете было разным.

Приглашая иностранцев, старались выбирать мастеров не только обученных в лучших танцевальных школах Европы, но и имевших определенный опыт работы в крупных театрах. Естественно, что на протяжении всего XVIII века иностранных солистов в труппе было гораздо больше, чем русских, в то время как в число фигурантов иностранцы попадали в порядке исключения. Мастерство требовало более высокой оплаты, в контракт включалось обеспечение «дорожного проезда» в зависимости от ранга артиста, который мог ездить «в отечество» раз в год или несколько и в разных условиях. Более высокие требования предъявлялись к квартирам иностранцев, они обеспечивались большим количеством дров.

Русские танцовщики получали бесплатное образование, жили безвыездно в России, чаще всего — в Петербурге, и не нуждались в средствах на переезды. Нередко они женились друг на друге, у большинства из них поблизости

были родственники, а большой семье, где много взрослых, прожить было легче. Можно предположить, что русские артисты, по крайней мере до женитьбы, жили своеобразным общежитием. В рапорте И.Вальберха (1799) относительно фигуранта Федора Толстопятова, поступившего в труппу 1 января 1798 года сказано, что «будучи одержим болезнью, вместо того, чтоб стараться о исцелении, предаваясь распутству, не бывает дома, когда лекарь приходит для свидетельствования и предписания лекарств, наконец, дошел до того, что промотал с себя все. Усилившаяся от невоздержания болезнь сделала невозможным жить с ним вместе товарищам его, по причине духоты и зловония...» (12). В таком случае понятно, почему квартиры русских артистов стоили дешевле, чем иностранцев, да и дров на зиму нужно было меньше.

Все эти различия не мешали русским и иностранным танцовщикам числиться в одной и той же труппе, которая сначала называлась италианской, а затем — балетной.

Несмотря на щедрость, обычно проявляемую дирекцией по отношению к иностранцам, они часто попадали в достаточно трудные обстоятельства. Дело в том, что администрация весьма строго следила за формой танцовщика, за его популярностью при дворе и достаточно легко увольняла «за ненадобностью», «за болезнью», «за старостью» и т.п. В такое положение попала в апреле 1764 года чета Джузеппе и Мавра Фабиани.

«Всепресветлейшая Державнейшая великая Государыня императрица Екатерина Алексеевна, самодержица всероссийская, государыня всемилостивейшая.

Бьет челом италианской компании танцовщик Иозиф Фабиани, а о чем, следуют пункты.

1. Продолжая мою с женою при дворе Вашего Императорского Величества службу более тринадцати лет, ныне от придворной Вашего Императорского Величества канторы объявлено мне, что я бы с женою моей из службы Вашего Императорского Величества приходящего месяца маия с первого числа уволены будем с апшидом.

2. Но как сего года в минувшем генваре месяце в

[*нрзб.*] Миллионной улице пожар в доме, где мы квартиру имели, большая часть иждивения моего сгорела, и я от того пришел в крайний недостаток и почти неоплатные долги.

3. То в рассуждение сего нашего несчастья и ради долговременной при Дворе Вашего Императорского Величества службы, при которой мы с женою и молодости и силы своих лишились, из единого милосердия и Монаршего человеколюбия наградить нас при [*нрзб.*] нашем отъезде хотя годовым жалованьем, как и протчим долгослужившим бывало или чем Ваше Императорское Величество по природной ко всем бедным жалости заблагорассудит; дабы мы и с малолетними детьми нашими до отечества своего беспечно достигнуть могли.

Всемилостивейшая государыня, прошу Вашего Императорского Величества о сем моем прошении решение учинить.

Guiseppe Fabiani» (13).

Чета Фабиани работала в придворной балетной труппе с 1750 года. Они были ангажированы при Елисавете Петровне по рекомендации Антонио Ринальди и постоянно выступали в его балетах. В 1757 году Фабиани «за слабостью оной жены ево здоровью» увез ее в Милан. Тогда с ними был сделан полный расчет с июля 1750 года по 1 июня 1757. Были выплачены деньги за расходы на проезд в Россию и в Италию, за наем квартиры, которую им приходилось снимать за свой счет «за неимением в казенном Мусина и Пушкина доме праздных покоев», за поездку в 1754 году в Москву и обратно, всего более 3000 рублей.

Через год танцовщики вернулись в Петербург и выступали в балетах Гильфердинга: в «веселом тройном па» с малолетним сыном при опере «Олимпиада» (1762), исполнили роли Пиндара и музы Эрато в «Возвра-

щении Аполлона на Парнас» при опере «Карл Великий» (1763). Была ли удовлетворена просьба Фабиани Екатериной II, неизвестно.

(Окончание в следующем номере.)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кроме прошений в статью включены также тексты некоторых высочайших указов и записи Журнала распоряжений. Они отражают решения администрации, когда прошения, скорее всего, не предполагались или не сохранились.

2. РГИА. Ф.497. Оп.17. Д.79. Л.69.

3. Там же, л.67.

4. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л. 1935. С.152.

5. РГАДА. Ф.9. Оп.5. Д.38. Ч.I. Л.73-73об.

6. РГИА. Ф.466. Оп.1. Д.88. Л.18.

7. Там же, д.90, л.76-77.

8. Там же, д.93, л.125-125об.

9. Там же, д.104, л.49-49об.

10. Там же, д.93, л.271-271об.

11. Там же, ф.297, д.78, оп.17, л.27-28.

12. АДИТ. II. С.567.

13. РГАДА. Ф.1239. Д.5358. Оп.3. Л.15. В случае, если в архиве сохранились переводы прошений, написанных на иностранном языке, в тексте используется именно архивный документ, так как он передает аромат времени.

М.А.ИЛЬИЧЕВА

Творчество Шарля Дидло.

Первый петербургский период (1801—1811)

В 1997 году исполняется 230 лет со дня рождения выдающегося хореографа конца XVIII — начала XIX века Шарля Дидло. Его творчество во многом определило характер и направление хореографических изысканий того времени. Неизвестно, в каких формах, какими средствами выразилось бы в балете неосознанное, возвышенное, романтическое, не явись его талант, сопряженный с необыкновенной творческой энергией.

Истового служителя Терпсихоры судьба дважды забрасывала на берега Невы, словно возложив на него послушание — утвердить балет России, ускорить его развитие. С самозабвением осуществлял он свою миссию, что награждалось горячей любовью публики, признанием лучших умов России, но, как заведено от века, пренебрежением имеющих власть и распределяющих блага.

Пушкинское — «там и Дидло венчался славой» — словно памятник великому хореографу. Вознесенный поэтическим гением на пьедестал, он представляется фигурой всесильной, властной. Однако знакомство Пушкина с петербургским театром состоялось уже во втором десятилетии века, когда деятельность Дидло стала полнее событиями, богаче документальными свидетельствами, нежели в первый период, очерченный в истории балета не столь отчетливо. Отсюда и желание автора собрать воедино разрозненные данные о творческой жизни Дидло с 1801 по 1811 год.

* * *

Шарль Дидло сошел на санкт-петербургскую пристань в конце сентября. С ним были жена Роз и пятимесячный сын, тоже Шарль. Корабль пришел из Лондона, где они с успехом выступали в последние годы. Однако ни любовь публики, ни выгодные условия не удержали чету Дидло в туманном Альбионе.

Вероятнее всего, их приглашение было вызвано рекомендацией Ле Пика, работавшего в Петербурге с 1786 года. Судьба свела двух балетных премьеров в 1789 году в Лондоне, когда они выступали в труппе Новерра. Ле Пик видел Дидло в актерской, постановочной работе, мог слышать отзывы о нем балетного реформатора.

Взгляды Дидло на искусство складывались в пору, когда на фоне классицистских дивертисментов появились новаторские премьеры Новерра, выделившего балет в самостоятельный жанр и утвердившего его высокое идейно-художественное назначение. Университетами стали работы Доберваля в Бордо, которые Дидло осваивал как исполнитель под руководством самого мастера — создателя лучших произведений посленоверровского театра. В голове молодого хореографа роилось множество замыслов, воображение оживляло их красочные картины, но на практике все упрощалось и блекло. Препятствием были сценические условия многих европейских театров, недостаток постановочных средств. И возможно, потому супруги Дидло устремились в неведомую Россию, где театральное дело финансировали не случайные люди, а сам государь.

На прибывающих в Петербург город производил впечатление своей красотой и основательностью. Архитектурное убранство дворцов, выстроившихся вдоль берегов реки и безукоризненно прямой линии Невской перспективы, радовали глаз. К тому же семью Дидло поместили в одном из лучших зданий — опустевший после убийства Павла I Михайловский замок. Они занимали комнаты, предназначенные для прислуги, но, время от времени, хранитель дворца водил их по торжественным залам и столь же искусно отделанным покоям царя и царицы.

Театральные предприятия в Петербурге были поставлены на широкую ногу. Здесь работали три постоянные труппы — русская, французская и немецкая, ставившие драматические произведения, оперы и балеты. Близ Коломны, на площади против цирка, возвышалось огромное здание Большого или Каменного театра. В его богато отделанном, праздничном зале шли спектакли, собирав-

шие множество зрителей. Невиданные размеры сцены, большой штат театральных художников и машинистов, обширность гардероба позволяли осуществлять самые смелые постановочные фантазии.

Скромнее была сцена Малого театра, располагавшегося на Невском проспекте, в глубине сквера у Аничкова дворца. Внешне неказистое деревянное строение обладало прекрасной акустикой и возводилось для итальянской антрепризы, но к 1803 году театр уже числился за Дирекцией императорских театров и превратился в филиал Большого. Здесь ставились спектакли, не требующие просторной сцены и сложной машинерии.

Однако все важные премьеры «в серьезном и благородном жанре» показывали сначала при дворе. Зимой спектакли давались в прекрасно устроенном Эрмитажном театре, а то и на менее удобной сцене Таврического дворца. Летом же балеты, без которых не обходилось ни одно придворное развлечение, ставились на Павловском, Гатчинском, Ораниенбаумском, Петергофском, Царскосельском театрах, на дачах сановников и вельмож.

Супруги Дидло прибыли как раз к открытию Большого театра после всеобщего шестимесячного траура, когда при многочисленном стечении публики был дан балет «Гений благости» сочинения первого русского балетмейстера Ивана Вальберха. Дебют же французской четы состоялся лишь через полгода — 4 апреля 1802 года на сцене Эрмитажного театра в балете-дивертисменте на известный сюжет об Аполлоне и нимфе Дафне, поставленном Дидло. Французская чета сразу получила признание петербургского высшего света, заняв место сошедших со сцены Шарля Ле Пика и Гертруды Росси. Обе пары представляли школу парижской Академии музыки и танца, отличаясь благородной грацией и отменным вкусом. Новерр в своих «Письмах...» называл Роз «жемчужиной среди танцовщиц в благородном жанре»; развернутую характеристику танца Шарля оставил его ученик Адам Глушковский: «Он был танцовщик грациозный, с большой чистотой выделывал каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках.

Он создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (*glisse*), приятное положение рук и живые пируэты» (1). По первому, не дошедшему до нас контракту в обязанности Дидло, скорее всего, вменялось выступать в придворных спектаклях, постоянно радуя новинками собственного сочинения. О широкой балетмейстерской деятельности речь не шла. Тогда главенствующее место балетмейстера снова занял Ле Пик, возвращенный на должность после смерти Павла I. А было время, когда вместо него государь повелел «отныне и навсегда быть сочинителем балетов» мужу почитаемой им, а еще больше графом Кутайсовым, певицы Шевалье. За годы работы в Петербурге Ле Пик создал репертуар, не уступавший лучшим балетным театрам Европы. Он перенес сюда ряд разножанровых произведений Новерра, добервалевского «Дезертира», дополнив их собственными балетами. Пышнее обычного оформленные, здесь шли «Медея и Язон», «Смерть Геркулеса», «Аппелес и Кампаспа», «Анетта и Любен», переделанный на русский лад в «Любима»; к оригинальным сочинениям первого петербургского балетмейстера относились «Кастор и Поллукс», «Два савойяра», «Влюбленный Баярд» и другие. От стареющего Ле Пика, однако, творческого пыла не ждали. Другое дело — Вальберх, чьи балеты уже заняли свое место в репертуаре. Среди произведений иностранных мастеров часто появлялись его «Счастливое раскаяние», «Орфей», «Торжество любви», «Новый Вертер». За долг почитал он и поддержание в достойном виде балетов своего учителя Джузеппе Канциани, служившего здесь в 1784—1792 годы: «Пигмалион», «Инесса де Кастро», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Пирам и Тизбе», «Счастливое кораблекрушение, или Американцы».

Вальберх встретил появление Дидло настороженно; боялся вхождения во власть нового, подобного Шевалье, временщика, тем более что его самого после приезда Дидло отправили за казенный счет в Париж, словно в почетную ссылку. Здесь Вальберх не упустил случая собрать сведения о мнимом сопернике. «Величайшим подарком» для

себя назвал он нелестную характеристику, данную Дидло танцовщиком Нивелоном: «А! рябенький, сухонький Дидло! — злорадствовал Вальберх. — Ты с душком! Ты завидлив; ты любишь везде быть первым и господствовать под маской скромности... Бессилен, надут, мечтателен о себе втрое, чего ты стоишь. Ты был бы хуже Шевалье...» Далее в дневнике он писал: «...пуще всего стараться сбить спесь с Дидло и обойтиться по приезде хорошенько... Не танцевать у него никогда. Взять тон, что я — Вальберх, служащий семнадцать лет в России; помнить, что он завистливая тварь и желающая сделаться тем, чем был Шевалье!..» (2). Позже Вальберх поймет, как он ошибался, сравнивая посредственного балетмейстера с истинным художником и поверив наветам. Поймет, что тот искал не столько положения, сколько возможности творчества; что «надут и мечтателен» от неудовлетворенности, а не самомнения; что не спесив, но полон чувства собственного достоинства. Сближение мастеров, радеющих о судьбе русского балета, произойдет позже. А пока перед Дидло-балетмейстером воздвигли некий заслон: на сцену общедоступного Большого театра его произведения почти не попадали.

Свидетельства о театральной жизни начала века весьма ограничены, так как самые регулярные и достоверные из них — афиши — не сохранились. Но в Архиве Дирекции императорских театров удалось обнаружить «книги прихода и расхода спектаклыной суммы», введенные как раз в 1802 году. С их помощью удалось установить ежемесячный перечень спектаклей на Большом, Малом и Немецком театрах. К сожалению, казначейские отчеты фиксировали, в основном, суммы, вырученные от спектакля и затраченные на него. В книгах мелькают имена художников, машинистов, башмачников, цветочниц; иногда указываются постановщики и — совсем редко — исполнители.

Как свидетельствует летопись за 1802 год, первенец Дидло на русской сцене — «Аполлон и Дафна» был представлен на Большом театре только раз — 23 апреля. Следующая премьера нового балетмейстера состоялась при дворе императрицы Марии Федоровны 16 мая того же года

на сцене стоявшего в парке деревянного павловского театра. Показали балет Дидло в I действии на музыку К.Кавоса «Ролан и Моргана», ставший эскизом будущего грандиозного волшебно-героического представления, которое мастер развернул в 1821 году. Главные роли Дидло отдал артистам «сериозного рода» — Е.Колосовой и Огюсту. Для себя он сочинил партию духа Зариэля из свиты волшебницы Морганы. Торжественный пантомимный балет произвел достойное впечатление и был выбран Марией Федоровной для праздничного спектакля, состоявшегося через год в Большом театре в честь столетия Петербурга. На таких представлениях обычно присутствовал Александр I и царская фамилия. Как сообщает летописец, «все места по большей части были заняты высшими сановниками и дипломатическим корпусом, и театр был освещен и внутри, и снаружи блестящим образом» (3). Зал и сцена освещались тогда свечами: при обычных спектаклях — сальными, при торжественных — восковыми (от чего имел немалый доход свечной фабрикант Тимпо).

В начале 1803 года Дидло постигло тяжелое горе — умерла Роз — верная подруга и прекрасная партнерша. О месте, которое она занимала в придворной театральной жизни, красноречиво говорят записи посланницы — княгини Ливен: «Вчера мы были в Эрмитаже на балете «Кастор и Поллукс»; машины очень хороши, но все остальное вяло. Кстати о балете. Умерла Дидло, это большая потеря для нас. Поэтому мы не увидели ее мужа, вместо него танцевал этот увалень Вальберх» (4). Но жизнь продолжалась, и через некоторое время сначала партнершей, а затем супругой придворного танцовщика и балетмейстера стала приехавшая в Россию двумя годами раньше соотечественница и тоже Роз, по фамилии Колинет. «Она была собою очень недурна, имела отличный талант и потому была обожаема санкт-петербургской публикой», — свидетельствует Глушковский (5). В «Списке чиновникам, артистам и прочим служащим» за 1803 год Дидло и Роз Колинет числятся первыми танцовщиками с окладом по пяти тысяч рублей. Талантливая русская балерина Настасья Берило-

ва получала в то время вполовину меньше, а неподражаемая Евгения Колосова — всего две тысячи сто рублей (6).

С новой партнершей Дидло выступил 1 декабря 1803 года в своем балете «Пастух и Гамадриада», также долго остававшемся достоянием придворного общества. На сцене Большого театра широкая публика увидела его лишь 21 октября 1804 года, а ноябрем датировано стихотворение Г.Р.Державина «По случаю представления при дворе пастушьего балета». Под свежим впечатлением поэт отождествлял себя с главным персонажем — пастушком:

На дерну лежа зеленом,
Я в свирель мою играл;
В сердце цельном, не плененном,
Я любви еще не знал...

Восторженный зритель изобразил эпизод, где Купидон, избавив нимфу Гамадриаду от посягательств грубого Борея, брал под покровительство невинного пастушка и посвящал его в тайны галантной любви. В финале мифологические персонажи праздновали венчание пастуха и нимфы.

Балет «Пастух и Гамадриада», как и предыдущие постановки Дидло, относился к традиционному анакреонтическому жанру, широко распространенному еще в XVIII веке. Однако после Французской революции в эстетике произошли существенные изменения. Отвергнув диктат абсолютистской моды, искусство обратилось к подлинным образцам античности, сменило на театре бальные танцы в фижмах, буклях и туфлях на каблуках на хореографию, навеянную пластикой и костюмами древнего мира. Дидло был одним из первых, кто, имитируя обнаженное тело, вышел на сцену в обтягивающем фигуру трико розового цвета. Правда, на распространенной карикатуре Джилрея (1796), где изображены Роз, Шарль Дидло и танцовщица Паризо, женщины его явно опередили. Они в туниках из легкой ткани, сандалиях с высокой шнуровкой кожаных лент. У Паризо обнажена правая сторона груди, но сам Дидло в полосатом костюме, хотя и достаточно облегающем, в шляпе с перьями и в туфлях по моде конца

XVIII века. Смешение стилей свидетельствует о разногласиях, с которыми встречались нововведения в области костюма. К началу же нового столетия и в России, в богатом гардеробе императорских театров уже имелось специальное отделение «греческих платьев».

Хореография балета «Пастух и Гамадриада» представляла жанр, который Дидло определил как «арабескный». Ему-то, в силу обстоятельств, он и отдавал предпочтение в первый период работы в России. На самом деле отношение хореографа к балетным жанрам было достаточно широким: «Если будут принимать только одну разновидность танца, будет нанесен ущерб искусству в целом... Что сказали бы о картине, состоящей из одних ярких красок? Ее колорит, свежий и приятный, понравился бы на первый взгляд. Но вскоре блеск и мерцание утомят глаз; захочется успокоения, полутонов, теней; успокоение несет жанр медленный, мягкий, благородный; полутона — это жанр арабескный; тень — жанр типичный и ужасный; блеск — жанр комический. Один из этих жанров, арабескный, конечно, жанр для любовных тем, для радостей, серьезный — жанр Аполлона и муз. Но эти приятные и благородные жанры наскучили бы, если б не прервать их иногда ужасным видом скифа, простой веселостью доброго крестьянина, хитрого сельского жителя или комизмом китайца или негра» (7).

Анакреонтический жанр был особенно любим придворной публикой. Для Дидло он оказался одновременно привилегий и ограничением творчества. Но и в этих рамках оригинальный талант Дидло находил возможность выразиться. В то время как спектакли Ле Пика хранили устои классицизма, а балеты Вальберха проникались сентименталистской нравоучительностью, воображение Дидло все чаще уносилось в область возвышенного, поэтического. Его маленькие балеты поражали новизной и свежестью взгляда на мир. Прекрасные сценические картины Дидло, сочетающие живописное оформление и пленительные группы танцующих, сообщали произведению способность передавать неведомые волнения души, неяс-

ные чувства, противящиеся словесному выражению. Думается, именно за это Дидло ценили и признавали «лучшим современным хореографом Европы» (8).

В 1804 году на сцене Эрмитажного театра появился балет «Зефир и Флора» на музыку Кавоса. В нем Дидло продолжил разработку темы, почерпнутой в «Метаморфозах» Овидия, которой впервые коснулся в своей лионской постановке 1796 года. Сюжет о ветреном Зефире и недоверчивой Флоре отличался почти полным отсутствием событий, однако зрители новой петербургской версии оказывались целиком во власти сценического действия: «Там было все! — восхищался очевидец. — Боги Эллады гомерически участвовали в событиях балета; движение было быстро; интерес постоянно возрастал; танцы облегчали, позволяли только отдыхать напряженному вниманию зрителя, но отнюдь не составляли главного; группы сочетались изящно; для декораторов было поле гораздо шире настоящего, задачи — хитрее, сложнее; роли — не уничтожали одна другую, были соразмерны, характерно обработаны; страсти волновались и волновали очарованного зрителя...» (9). Поражали полеты Зефира и Амура, прихотливые танцы нимф и выразительная пантомима, организованные с удивительной ясностью, прелестью и гармонией. «Зефир и Флора» стал одним из самых репертуарных спектаклей Дидло в период с 1804 по 1808 год, когда одно за другим произведения придворного мастера вышли, наконец, на сцену Большого театра.

В редакции балета 1808 года с особой очевидностью проявилось стремление Дидло одухотворить окружающий мир, показать единство человека с природой. Поэтизация балетных образов несомненно приближала эпоху романтизма, хотя еще не была разработана балетная техника, способная воплотить идеальное. «Легкие Зефиры и Флоры начала нынешнего столетия еще очень далеки были от идеала и сильно отзывались земным» (10), — писал Ф.А.Кони в пору расцвета «сильфидной» хореографии.

Несовершенство анакреонтических образов ощущал и сам Дидло, понимавший, что путь к их воплощению ле-

жит через развитие форм танца и безукоризненную исполнительскую технику. Не случайно обратил он свой взор к «школе театральных танцев», помещавшейся тогда на углу Невского проспекта и Садовой улицы, против Публичной библиотеки. Ученики, недавно распростившиеся с «павловской» пудреной косицей и солдатской муштрой, попали под новый диктат. Как вспоминали бывшие воспитанники, урок танцев начинался часов с шести, еще до завтрака, в предрассветной темноте, которую не мог рассеять слабый свет дешевой свечи. Появления Дидло ожидали с трепетом и страхом, так как, требуя неукоснительного соблюдения танцевальных правил, учитель не разбирался в средствах для достижения цели. Он приезжал к девяти часам и занимался с лучшими учениками, потом репетировал, ставил пока хватало сил. При нем продолжительность танцевальных занятий с двух часов увеличилась до четырех-пяти. Фанатически преданный искусству, Дидло на уроках был настоящим деспотом. А научить мог многому. Пройдя школу Вестриса, поработав с Новерром и Добервалем, выступая на сцене с лучшими европейскими танцовщиками, Дидло стремился передать все это русским ученикам. В связи с активной педагогической деятельностью возникла необходимость пересмотреть его контракт. Во втором договоре, появившемся до истечения срока первого, кроме обязанности «исполнять все первые роли в балетах», записано также новое условие: «Занимать место главного учителя Балетного училища, обучать первых сюжетов... Пополнять существующий ныне и готовить новый кордебалет» (11). Последние слова обращают на себя внимание. Ежегодные пополнения труппы для кого-то оказались недостаточными. Речь идет и о подготовке некоего «нового» кордебалета. Ситуация сама подсказывает ответ на возникающий вопрос: только ради увлекательных и перспективных идей блистательный танцовщик мог взвалить на плечи тяжелейший педагогический и репетиторский труд. Видимо, отчасти прав был Р.Зотов, писавший: «Кажется, что Дидло не хотел сочинять больших балетов до тех пор, пока не преобразуется танцевальная школа» (12).

Занятия Дидло с учениками, его критика условий и методов обучения заставили чиновников Дирекции вспомнить о театральной школе и пересмотреть ее дела. Обнаружилось, что они в полном запустении, а «новый корпус», как называли недавно купленный для училища дом, оказался на деле совсем ветхим. По настоянию Дидло для балетной школы Дирекция построила специальное здание близ Большого театра на Екатерининском канале. Занятый обустройством школы, балетмейстер в 1805 году почти ничего не ставил. Он требовал все новых улучшений, в частности, скорейшего открытия школьного театра. Дидло постоянно сочинял для учеников танцы и дивертисменты, которые пользовались большим спросом на придворных театрах. Здесь испытывал он свои находки, опробовал неизведанные приемы, которым предстояло потом украсить его большие балеты. Здесь приобретали опыт его ученики – Иконина, Сен-Клер, Новицкая, Люстих, Глушковский – первые сюжеты грядущих художественных свершений, больше прежнего восхитивших широкую публику. Увеличивалось и количество воспитанников. Если в 1800 году их было 50, то к 1809-му – уже 120. Русская балетная школа под руководством Дидло набирала силу.

За те годы, которые Дидло отдал становлению русского балетного образования, довольствуясь редкими постановками, Вальберх, так опасавшийся экспансии иностранца, создал на сценах Большого и Малого театров более десятка крупных и одноактных сочинений, главным образом сентименталистского пантомимного направления. Камерные же балеты Дидло наполнялись эстетическим содержанием. В 1806 году он выпустил еще один вариант «Зефира и Флоры» на музыку Кавоса, с декорациями Корсини, в котором выступили его ученицы Новицкая, Сен-Клер, Иконина, а партнером исполнительницы роли Флоры – Дидло (эту фамилию теперь носила Роз Колинет) балетмейстер выпустил своего воспитанника Люстиха. Позже перо Державина живо нарисовало картины балета:

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества... (13).

Возвращался Дидло и к балету «Роланд и Моргана». Рецензент немецкой газеты «Рутения», издававшейся в Петербурге, писал в 1807 году: «Я не встречал ничего более совершенного, чем петербургский балет. Превосходная музыка, которая необычайно совпадает с малейшими движениями артистов, танцовщики и танцовщицы большей частью молодые, красивые и изящные в танцах... Декорации превосходны, а превращения происходят с такой быстротой, что повергают вас в изумление. Так было в балете «Роланд и Моргана», где сцена из мрачной пещеры превращается в долину с видом на храм, покоящийся в облаках, в то время как повсюду — на переднем и заднем плане — нимфы и духи образуют живописнейшие группы» (14). В операх композитора Буальдье «Калиф Багдадский» и «Телемак на острове Калипсо» Дидло ставил большие хореографические сцены, которые тоже называли балетами. И там он находил удивительные поэтические решения, активно использовал действенный танец.

В 1808 году постановочная деятельность Дидло на Большом театре несколько оживилась. В феврале появился балет «Морская пристань». Для танцовщика Дютака, работавшего в России с 1803 года, Дидло поставил свою редакцию распространенного в Европе балета «Дон Кихот, или Гамашева свадьба» по сценарию Милона — Омера, на музыку Кавоса. Для Бидо был создан и балет-дивертисмент «Золотая свадьба». И наконец, 21 августа в дивертисменте Дидло дебютировал знаменитый Дюпор.

Начиналась трехлетняя эпоха Дюпора. Европейская «звезда», танцовщик с уникальными природными данными и высочайшим виртуозным мастерством, он появился здесь вместе с французской драматической труппой, возглавляемой актрисой Жорж. Дирекция императорских театров, пригласившая французских артистов, не просчиталась. Приток зрителей небывалый, в свете только и говорили, что об актрисе Жорж и танцовщике Дюпоре. Недаром эпизод с его выступления вошел в роман Л.Толстого «Война и мир»: «...Потом один мужчина стал в угол, в оркестре заиграли громче цимбалы и трубы, и

один этот мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Duport, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство)». Наиболее выигрышными для него были роли в анакреонтических балетах, насыщенные виртуозным танцем, полетными прыжками. Мастером и поэтом такого танца был Дидло. Воспитанник Дидло Адам Глушковский, готовившийся в то время покинуть стены училища, позже вспоминал: «Дюпор как будто нарочно был создан для Дидло; но и разнообразный талант этого артиста мог удовлетворить хореограф, подобный Дидло. Если Дюпор зарождал в Дидло идею, то он же потом служил лучшим ее истолкователем» (15). Однако утомленный и пресыщенный артист вовсе не желал трудных и содержательных постановок. Между ним и Дидло на этой почве возникли противоречия, отраженные в мемуарах Р.Зотова: «Хореографическое поприще [Дидло — *М.И.*] не могло вполне развиваться в тогдашнем периоде. Парижским танцорам вовсе не нужны были балеты, а одни отдельные па. Для этого они требовали дивертисментов и легоньких балетцов» (16). Неизвестно, сколь долго зрелое мастерство балетмейстера могло ограничиваться рамками камерности, если бы не случай. Для встречи прусского короля с супругой готовился парадный спектакль с участием всех знаменитостей. Не иначе как под впечатлением от танцев Дюпора с ученицей Дидло Даниловой возникла идея постановки на тему Амура и Психеи. Дуэт порхающего ветреника и необычайно одухотворенной и женственной Даниловой не мог не натолкнуть на распространенный в искусстве сюжет, раньше разрабатывавшийся Новерром, Гарделем, Добервалем, Ле Пиком...

Для торжественного спектакля Дирекция средств не жалела. Срочно писалась музыка, сочинялись танцы, разрабатывались мизансцены, изобретались превращения и полеты — одиночные и групповые, вдоль и, впервые, поперек сцены. Книга расходов пестрела записями: «Вольным портным для работы платьев к балету «Амур и Психея» 33 человекам за день каждому по 1 рублю 50 копеек...»;

«Выдано содержателю света Тимпо за освещение кулис лампами в Эрмитажном театре при французской трагедии «Андромаха» и балета «Амур и Психея»...» У купца Щиголихина куплены китайские цветы... Башмачник Морозов делает башмаки для танцоров и танцовщиц, фигурантов и фигуранток, воспитанников и воспитанниц... А цветочница Катерина Рыкалова «за сделание ста аршин гирлянд густых зеленых атласных, за 40 букетов и 100 розанов» получила 176 рублей (17).

«Большой эротический пантомимный балет в 5 д.» на музыку Кавоса был показан 8 января 1809 года. «Театр Эрмитажный, довольно большой, с хорошо устроенными машинами, — вспоминал Глушковский. — Во время пребывания в Санкт-Петербурге их величеств короля и королевы прусских дан на нем в первый раз спектакль из лучших европейских балетов — «Амур и Психея». Театральная зала для их императорских величеств и их сопровождающих высоких особ была великолепно и удобно устроена. Из дворцовых дверей в залу театра горой спускалась лестница, покрытая алым сукном, по которой император с императрицей, в сопровождении своей фамилии, посланников, членов государственного совета, министров, высших военных чиновников, сенаторов, штатс-дам, фрейлин и первоклассных придворных чиновников, сходили в залу театра. Подле оркестра стояли два ряда кресел, на которые садились государь с императрицей, своей фамилией, посланниками великих держав, штатс-дамами. По обеим сторонам лестницы в полукружии были скамейки, покрытые пунсовым бархатом... В углублении под скамейками находились два бенуара; они были видны со сцены театра, а в зале театра они не были заметны; в них сидели придворные арабы в своих азиатских костюмах... Зала представляла почти фантастическое зрелище в дни больших спектаклей: обе стороны ее были заняты несколькими рядами женщин, почти все молодых, хорошеньких, покрытых бриллиантами, цветами и гибкими перьями. Позади их был целый строй офицеров, а между ними мелькали генералы, блестевшие золотом, сенаторы, министры — все

в богатых костюмах, увешанные орденами, покрытые лентами всех европейских дворов» (18).

Постановка «Амура и Психеи» по блеску, конечно, уступала зрительному залу. На сцене был иной, тоже великолепный, но поэтический мир. Р.Зотов с восторгом вспоминал: «Теперь нельзя себе представить истинной идеи о красотах этого балета» (19). Поражала сцена в саду, действуя на зрение, воображение, «эстетическое чувство». Хореография пленяла необычными формами и эмоциональным содержанием. Классический танец все глубже проникал в сферу поэтической образности, совершенствовал выразительные движения, расширяя способность высказывать то сокровенное, что не подвластно словам. Успешно развивал Дидло и эффект полетов, столь украсивших «Зефира и Флору»: совершенно очаровал полет Венеры — Колосовой в облаках на колеснице, запряженной пятьюдесятью живыми белыми голубями; иное в картине ада, где из глубины сцены на зрителя летел, потрясая факелом, один из демонов. «Благодарю счастливую звезду за то, что привела мою Психею в эти ландшафты» (20), — писал Дидло о декорациях Гонзаго и Корсини. Романтические взволнованные пейзажи отражали драматизм действия и внутренних коллизий. «Их декорации — сама натура, но натура в форме самой живописной, самой благородной и самой элегантной». В этом отзыве о художниках-декораторах легко читаются идеалы художника-хореографа, те заповеди, в которые верил, которым следовал он сам.

В успехе нового произведения велика была роль исполнителей. Не случайно Дидло столь подробно рассказывал о них в предисловии к либретто балета, отдав должное Дюпору и Даниловой, Колосовой и Делиль, Огюсту, Леону и Ванденбергу.

«Амур и Психея», несомненно, стал наивысшим достижением в творчестве Дидло первого петербургского периода. Тогда же для «летучего» Дюпора он возобновил «Зефира и Флору», где тот снова мог демонстрировать «необыкновенную грациозность, легкость, быстро-

ту и чистоту в танцах» (21). В феврале 1810 года балет «Амур и Психея» поставили на сцене Большого театра. В роли Психеи выступила Жозефина Сен-Клер. Дочь актеров французской драмы, прибывших в Петербург в 1798 году, она окончила Балетное училище и с 1807 по 1812 годы исполняла главные роли. «Амур и Психея» на сцене Большого театра пользовался огромным успехом. Его давали до конца сезона в течение нескольких месяцев.

Фактически конец первого периода работы Дидло в России наступил в ночь на 1 января 1811 года, когда сгорел Большой театр. Погибла сцена, где можно было ставить большие балеты. Для Дидло все складывалось трагически. С октября 1810 года тянулись его пререкания с Дирекцией по поводу продления контракта, признания заслуг и условий выплаты жалованья... А 28 февраля «Государь император высочайше указать соизволил: балетмейстера здешнего театра Дидло, по причине тяжкой его болезни, уволить со службы...» (22). Однако не пройдет и двух лет, как театральное начальство опомнится и Дидло, известный ему «по отличным дарованиям своим», будет снова приглашен в Россию «для принятия звания при императорском театре главного балетмейстера и учителя школы» (23). В 1816 году он вернется, несколько позже откроется восстановленный Большой театр и начнется еще более плодотворный период эпохи Дидло.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.-М. 1940. С.163.

2. Вальберх И. Из архива балетмейстера. М. 1948. С.73-75.

3. Арапов В. Летопись русского театра. СПб.1861. С.156.

4. Цит.по: Слонимский Ю. Дидло. Л.-М. 1958. С.204.

5. Глушковский А. Указ.соч, с.147.

6. РГИА. Ф.497. Оп.4. Ед.хр.136.

7. Предисловие к балету «Амур и Психея» // Искусство и жизнь. 1940. № 10. С.40.

8. Жихарев С. Записки современника. М.-Л. 1955. С.285.

9. Художественная газета. 1838. 15 марта. № 3. С.164.

10. Кони Ф. Начало драмы, оперы и балета в России // Репертуар и пантеон. 1847. Т.I. С.143.

11. РГИА. Ф.497 Ед.хр.77. Л.7.

12. Зотов Р. И мои воспоминания о русском театре // Репертуар русского театра. 1840. Кн.I. Период второй. С.34.

13. Державин Г.Р. Сочинения. Т.II. СПб. 1869. С.440.

14. Цит.по: Слонимский Ю. Указ.соч., с.54.

15. Глушковский А. Указ.соч., с.176.

16. Зотов Р. И мои воспоминания о русском театре // Репертуар русского театра. 1840. Кн.I. Период первый. С.16.

17. РГИА. Ф.497 Оп.4. Ед.хр.147.

18. Глушковский А. Указ.соч., с.150-151.

19. Зотов Р. И мои воспоминания о русском театре // Репертуар русского театра. 1840. Кн.I. Период первый. С.14.

20. Предисловие к балету «Амур и Психея», с.40.

21. Слонимский Ю. Указ.соч., с.68.

22. РГИА. Ф.497. Оп.1. Ед.хр.638. Л.1.

23. Там же, л.4.

В.Н.РЫХЛЯКОВ

Солистка Варвара Рыхлякова

В декабре 1996 года исполнилось 125 лет со дня рождения Варвары Трофимовны Рыхляковой (1871—1919), солистки Мариинского театра и балетного педагога. Примерно треть ее короткой жизни была связана с балетным отделением Петербургского Театрального училища, в котором она училась, а позднее — преподавала. Однако до настоящего времени биография и трагическая судьба артистки не привлекали внимания исследователей. Публикуемый очерк подготовлен внуком балерины, Вадимом Николаевичем Рыхляковым.

24 мая 1880 г. в правление Петербургского Театрального училища обратился с прошением артист оркестра Мариинского театра Трофим Осипович Рыхляков. Он просил принять на балетное отделение, в качестве вольноприходящей ученицы, свою дочь Варвару, восьми лет. К прошению прикладывались необходимые документы: метрическое свидетельство (девочка родилась 4 декабря 1871 г.), вид на жительство, медицинская справка. В последней сообщалось, что предохранительная прививка от оспы ей сделана и что она вообще хорошего телосложения (1). Варя была допущена к приемным экзаменам, которые состоялись в августе, а после них — зачислена в училище.

Среди тех, кто тогда же поступил в училище, оказались известные впоследствии танцовщицы М.Скорсюк, А.Носкова и знаменитая М.Кшесинская. Жизнь и порядки в училище тех лет описаны в мемуарах М.Кшесинской и О.Преображенской (2). Поэтому добавлю лишь, что возглавлял его в то время Александр Петрович Фролов (1819—1894), отставной полковник и художник-любитель. По авторитетным свидетельствам О.Преображенской, А.Плещеева, В.Светлова и других, он был прекрасным педагогом, любил детей и свое дело и сумел хорошо организовать учебный процесс и порядок в училище. Среди педаго-

гов, преподававших в нем в 1880-е гг., были М.И.Петипа, Л.И.Иванов, Х.П.Иогансон, Е.О.Вазем, П.А.Гердт.

Варя делала успехи. Через три года ее перевели в «пансионат балетмейстера Дидло», на казенный кошт (3). Обладая прекрасными природными данными, трудолюбием и увлеченностью, она вскоре становится лучшей ученицей класса, ей начинают доверять ответственные выступления в концертах и спектаклях. Одним из наиболее важных выступлений периода учебы в Театральном училище было исполнение ею номера из «Своенравной жены» на сцене Мариинского театра в 1888 г. в концерте, посвященном 50-летию Феликса Кшесинского, — вместе с дочерью юбиляра (4). Их выступление имело большой успех.

В Российском Государственном Историческом Архиве сохранились журналы с экзаменационными оценками воспитанниц балетного отделения Театрального училища, относящиеся к весне 1888 г., когда В.Рыхлякова переходила из средних классов в старшие. Из всех учениц старших, средних и младших классов лишь одна она получила у всех экзаменаторов и по бальным, и по балетным танцам высшие оценки: 12 баллов. Даже у М.Кшесинской, О.Преображенской и В.Трефиловой оценки были ниже. Высокие оценки получила она и по общеобразовательным предметам (5).

В старшей группе воспитанниц В.Рыхлякова также училась блестяще. Уже первые ее ученические выступления были отмечены прессой. Так, 23 апреля 1890 г. в «Петербургской газете» известный балетный критик А.Плещеев, описывая прощальный бенефис капельмейстера А.Д.Папкова, писал: «Главный интерес бенефиса сосредоточивался на дивертисменте, в котором дебютировали воспитанницы Театрального училища Рыхлякова, Скорсюк и ученица Кшесинская. Публика [...] поступила тактично и благоразумно, разделив аплодисменты между тремя дебютантками поровну. Успех получился равный, каждая его заслуживала. Кшесинская, дочь маститого артиста балетной труппы, весьма грациозная, танцует отчетли-

во, преодолевая технические трудности вроде двойных туров. Скорсюк в испанском танце проявила много жизни и огня. Рыхлякова, танцевавшая с незаменимым кавалером г.Чеккетти, блистала также техническими фокусами и изяществом. Разумеется, все три дебютантки выказали весьма понятную неуверенность в танцах... Это объясняется цветущей молодостью и не умаляет дарований дебютанток, которым можно пожелать дальнейших успехов» (6). «Санкт-Петербургские ведомости» так писали об этом выступлении: «Хорошая школа, влияние «итальянщины» — вот что можно сказать о всех трех дебютантках. Каждая из них, впрочем, имеет свои особенности. Г-жа Кшесинская очень миловидна собою, грациозна и оживленна. У г-жи Рыхляковой развиты техника и сила; элевация ее уже теперь обращает внимание. Как та, так и другая могут по достоинству быть солистками... Г-жа Скорсюк танцует с темпераментом, это тоже качество немаловажное. Дебютантки имели прекрасный успех. Им много аплодировали и вызывали очень дружно» (7).

27 мая 1890 г. состоялся выпуск. В аттестате В.Рыхляковой — только отличные и очень хорошие оценки, а по хореографическим дисциплинам — только отличные (она была первой ученицей выпуска). Под аттестатом поставили свои подписи М.Петипа, П.Гердт, Л.Иванов, Е.Вазем, А.Облаков (8).

М.Кшесинская в мемуарах описывает встречу выпускниц с императором Александром III и другими членами императорской фамилии после концерта. Она, в частности, говорит: «Первыми ученицами выпуска были Рыхлякова, классическая танцовщица, и Скорсюк, у которой было много своеобразия и темперамента [...]. Государь, войдя в зал [...], спросил зычным голосом: «А где же Кшесинская?..» Начальница и классные дамы засуетились. Они собирались подвести двух первых учениц, Рыхлякову и Скорсюк, но тотчас подвели меня...» (9). Так началось восхождение М.Кшесинской к славе и отодвижение В.Рыхляковой на второй план.

По окончании училища Рыхлякова была принята

корифейкой в труппу Мариинского театра с жалованьем 800 руб. в год (10). Сразу после этого она (вместе с Кшесинской, Преображенской, Носковым и Легатом) участвовала в спектаклях в Красносельском театре и имела успех (11).

Осенью молодые артистки начали службу в Мариинском театре, хотя на первых порах серьезных партий им не доверяли. По этому поводу одна из газет выразила недоумение: «Странно, что недавно выпущенных из школы и безусловно даровитых молодых танцовщиц госпож Кшесинскую 2-ю и Рыхлякову отставили на третий план. При таких невыгодных обстоятельствах им трудно что-нибудь выработать из себя. Необходимо дать простор их дарованиям» (12).

Понемногу Рыхлякова и Кшесинская выдвигаются, завоевывая внимание публики и критики. Так, в спектаклях «Шалость амура», «Ненюфар», «Калькабрино» они заслужили рукоплескания зрителей и похвалу критиков (13). Правда, уже тогда здоровье Рыхляковой дает первую трещину: у нее определяется хронический катар желудка и предрасположение к хроническому заболеванию верхушек обоих легких. В связи с этим ей был предоставлен длительный летний отпуск (14).

Во втором сезоне юная балерина с блеском выступила в партии феи Золота в «Спящей красавице». В балете «Царь Кандавл» Рыхлякова исполняла танец трех граций (с Андерсон и Кшесинской). Газеты отмечали: «В вариациях «граций» у каждой из них есть что-нибудь выдающееся: так, г-жа Рыхлякова делает чисто четыре антраша *six* подряд, г-жа Кшесинская 2-я [...] щеголяет прекрасно исполненными двойными турами, и г-жа Андерсон — замечательно мягким и плавным стилем классических танцев. Молодым солисткам много аплодировали» (15). На премьере «Сильфиды» Варвара Рыхлякова с О.Преображенской и Н.Легатом танцевала классическое *pas de trois*, в котором каждый исполнитель имел свою вариацию. Оценивая успех молодых балерин в этом балете, одна из газет назвала их «жемчужинами, освежившими наш балет» (16).

Весной 1892 г. Рыхлякова редко выступала, что сразу было замечено прессой. «Петербургская газета» указывала, что это происходило «по воле [...] театрального начальства. А ведь, — продолжала газета, — г-жа Рыхлякова — одна из лучших танцовщиц» (17). Правда, через несколько дней она появилась на закрытии балетного сезона, исполнив с А.Горским классическое па из балета «Фауст»: «Г-жа Рыхлякова танцевала прелестно, замечательно напоминая своей манерой танцев нашу балерину г-жу Никитину. Г-жа Рыхлякова имела возможность в этом танце щегольнуть своим диковинным баллоном. Она танцевала с огоньком и имела выдающийся успех», — отмечал рецензент (18).

Подводя итоги сезона, балетный критик Безобразов писал о молодых балеринах: «Окончившийся балетный сезон много выдвинул молодых танцовщиц: г-ж Кшесинскую 2-ю, Рыхлякову, Преображенскую и Андерсон. Публика полюбила этих даровитых артисток и заметно отличает их от всех прочих. Танцовщицы эти, надо отдать им справедливость, вполне заслуживают поощрения. [...] Они много работают и любят свое искусство. Пожелаем им дальнейших успехов» (19).

Летом 1892 г. В.Рыхлякову из корифеек перевели во вторые танцовщицы (20). Во время летнего антракта она вновь с успехом выступала в Красносельском театре. Пресса отметила исполнение ею и Г.Кякштом *pas de deux* из «Фиаметты», где «г-жа Рыхлякова имела случай блеснуть своей необыкновенной воздушностью» (21).

А в августе 1892 г. в одной из газет появилась заметка: «В виду блестящего успеха, с которым г-жа Кшесинская 2-я танцевала в Красносельском театре балет «Фиаметту», предполагается дать этот балет в наступающем осеннем сезоне с этой же танцовщицей и на сцене Мариинского театра. Балетная администрация поступила бы так же хорошо, если бы дала возможность протанцевать на большой балетной сцене какой-нибудь балетик и другой молодой артистке — г-же Рыхляковой, бесспорно, даровитой классической танцовщице» (22).

Видимо, такие замечания не понравились М.Кшесинской, ставшей к тому времени для наследника престола Нико-

лая «его дорогой пани» и стремившейся занять на балетной сцене особое положение. Во всяком случае, Рыхлякова не только не получила главной партии в каком-либо балете, но и вообще почти исчезла со сцены. Если ее и выпускали на сцену, то танцевать ей (как в «Щелкунчике» в роли Феи цветов) было почти нечего. Такая ситуация, естественно, приводила молодую артистку в отчаяние. Правда, 10 января 1893 г. ей представился случай показать свое мастерство. На прощальном бенефисе М.Н.Горшенковой Рыхлякова вместе с М.Кшесинской и О.Преображенской исполняла *grand pas Lydien*. Как писал в рецензии А.Плещеев, «каждая из этих граций танцевала вариацию, специально для нее поставленную, и все они имели успех» (23). Весной же 1893 г. такое положение продолжалось: Кшесинская танцевала, Рыхлякова числилась ее запасной (дублершей). Здоровье ее вновь дает сбой: в мае Варваре Трофимовне был предоставлен четырехмесячный отпуск для лечения (24).

В следующем сезоне Рыхлякова появилась, наконец, на сцене в одной из двух главных ролей — одноактного балета Л.Минкуса «Жертвы Амуру, или Радости любви», который специально для нее и О.Преображенской возобновил М.Петипа. По отзывам газет, «эта красивая картинка прошла очень мило» (25). В.Светлов в «Театральной газете» отмечал, что балет очень понравился публике, с которой он вполне соглашался (26). Балет прошел в сезон 9 раз (27).

Той же осенью Рыхлякова имела большой успех в «Щелкунчике», где бисировала китайский танец, в «Царе Кандавле», «Золушке» и «Катарине» (28).

В конце марта 1894 г. Мариинский театр закрылся на реконструкцию. Артисты выступали в Михайловском и Александринском театрах. Из выступлений этого периода пресса особенно отмечала выступления Рыхляковой в балетах «Пахита» и «Тщетная предосторожность». В последнем она вместе с Н.Легатом исполняла вставное *pas de deux*.

Перечислить все успешные выступления балерины невозможно. Только в «Обозрении театров» и «Петербург-

ской газете» опубликовано более 200 отзывов на ее выступления.

В 1896 г. в Москве состоялась коронация Николая II. Варвара Рыхлякова была направлена в Москву для участия в спектаклях по случаю торжеств. В память об этом событии ей была пожалована серебряная медаль (29). В 1895 г. Варвара Трофимовна стала танцовщицей I разряда, в 1896 г. ее перевели в первые танцовщицы (30). Однако до первых ролей ее так и не допускали, тогда как Кшесинская стала прима-балериной. Как писал известный артист и педагог А.В.Ширяев, «сделавшись балериной, она [Кшесинская] до самого конца своей службы в балете монополизировала все лучшие и выигрышные для балерины партии. Другим танцовщицам, как бы одарены они ни были, предоставлялось только то, что не привлекало Кшесинскую. За свой репертуар Кшесинская держалась очень крепко, и горе тому, кто посмел бы на него посягнуть!» (31). Об этом же писал в своих мемуарах и бывший директор императорских театров В.А.Теляковский: «Многие талантливые балетные артистки так и не смогли до старости испытать свои силы в первых ролях. Например, танцовщицу Рыхлякову захотели пробовать, когда у нее уже не было ни молодости, ни энергии, а танцовщица она была выдающаяся» (32).

В 1896 г. в Петербурге вышла книга Л.М.Карачунского «Наши петербургские артисты». Среди примерно трех десятков балетных артистов, чьи портреты и биографии помещены в книге, была и В.Т.Рыхлякова. В кратком очерке об артистке указывалось, что она «отличается в классических танцах. Особенным успехом пользуется в балетах «Жертвы Амуру», «Спящая красавица», «Царь Кандавл», «Катарина», «Пахита», «Тщетная предосторожность», «Пробуждение Флоры» и «Лебединое озеро», где она исполняет изящное и довольно трудное по технической постройке *pas de trios* вместе с О.И.Преображенской и г.Кякштом» (33).

В 1897 г. состоялась премьера балета «Дочь Микадо», поставленного для Кшесинской Л.Ивановым.

В.Рыхлякова и Е.Гельцер исполняли *danse lente* во 2-м акте, а позднее — танец с зонтиком. И лишь однажды Кшесинская дозволила своей дублерше выступить и в главной роли — роли Готару-Гимэ (34). В последующие годы первых ролей в больших балетах ей исполнять не доводилось.

В 1897 г. газеты отмечали выступления Рыхляковой все в тех же балетах: «Царь Кандавл», «Спящая красавица», «Дочь Микадо», «Пахита». Так, выражая свой восторг исполнением М.Кшесинской заглавной партии в «Пахите», Безобразов писал: «Прекрасно танцевали в «Пахите» и другие танцовщицы — г-жи Иогансон, Куличевская, Преображенская, Рыхлякова. Каждая из них исполнила по классической вариации, и все эти танцы были бисированы» (35).

Из выступлений в следующие два года особенный успех В.Т.Рыхлякова имела в балете «Капризы бабочки», где неоднократно бисировала свое соло (36), и в «Жизели», где в I акте она с А.Горским с большим успехом танцевала *pas de deux* (37). Прекрасные впечатления оставляли также ее выступления в «Корсаре», где в *pas d'esclave* она «положительно летала благодаря своему кавалеру» Н.Легату (38), в «Коппелии», где она бисировала свое соло в последнем действии (39), в «Спящей красавице» (40).

Наступало новое столетие. Мастерство Варвары Рыхляковой, по-видимому, достигло своего апогея. Среди наиболее ярких ее выступлений этого периода были соло в «Коппелии» и «Капризах бабочки», Фея Сирени и принцесса Флорина из «Спящей красавицы» (ее партнерами были Г.Кякшт и М.Фокин), китайский танец в «Щелкунчике» (с А.Горским). А вот что писал рецензент о выступлении Рыхляковой в балете «Ацис и Галатея»: «В балете «Ацис и Галатея» г-жа Рыхлякова, заменившая г-жу Преображенскую, исполнила вчера в 1-ый раз роль Галатеи. Много воздушности, широта полетов — вот свойства танцев г-жи Рыхляковой, которой представился на этот раз случай проявить их в полном объеме. Г-жа Рыхлякова законченно исполнила два адажио и не без блеска протанцевала вариа-

ции». Через три дня балет в этом же составе был с «хорошим успехом» повторен (41). Жалованье Рыхляковой растет и достигает 2000 рублей в год, но ... первых ролей так и нет.

Варвара Трофимовна поняла, что ей не суждено стать звездой императорского балета — бороться со столь могущественной соперницей у нее не было ни сил, ни возможностей. В 1902 г. умер ее отец (42), мать, Анастасия Яковлевна, вскоре ослепла и осталась на иждивении дочери. В этой безрадостной ситуации произошла встреча, которая помогла Варваре Трофимовне преодолеть черную полосу жизни. Она познакомилась с Николаем Федоровичем Чигаевым, личным врачом принца Ольденбургского, приват-доцентом (а позднее — профессором) Военно-медицинской академии. Он был на 12 лет старше Рыхляковой, много путешествовал, полтора года лечил великого князя Георгия Александровича, брата царя (тогда — наследника престола), других высокопоставленных российских и иностранных персон, был крупным специалистом по туберкулезу и нервным болезням, редактировал «Русский медицинский вестник». В то же время он много занимался научной работой, был сотрудником таких выдающихся ученых, как И.П.Павлов и В.М.Бехтерев (43).

Знакомство с балериной на первых порах было для него малопримечательным, но постепенно он с удивлением обнаружил, что испытывает к ней серьезное чувство. «Я чувствую, как страсть овладевает мною», — писал он Варваре Трофимовне в феврале 1901 г., тогда как она признавалась, что «не чувствует потребности в любви» (44). Все же, мало-по-малу, чувство, захватившее Н.Ф.Чигаева, покорило и Варвару Трофимовну, нуждавшуюся в опоре на близкого человека. Однако их отношения не могли развиваться естественным образом: Чигаев был женат, имел троих сыновей (45). Тем не менее, будучи не в силах справиться со своими чувствами, он настойчиво добивается сближения с Варварой Трофимовной. Весной 1902 г. она едет для лечения за границу (Швейцария, Италия, Германия), там же в это время оказался и Чигаев. Возмож-

но, они встречались там, во всяком случае – он этого хотел (46). В конце концов, оба они поняли, что не могут больше противиться своей любви. Наступила счастливая полоса в жизни балерины. Хотя она и не получала по-прежнему главных партий в балетах, а довольствовалась лишь небольшими сольными номерами или партиями второго плана, ее выступления были весьма успешны, а ее положение в театре – прочным, несмотря даже на появление новой волны выдающихся балерин: Анны Павловой, Юлии Седовой, Веры Трефиловой, Тамары Карсавиной... Публика с энтузиазмом встречала ее выступления, например, в балетах «Наяда и рыбак» и «Конек-горбунок» (47).

В личной же жизни, хотя Варвара Трофимовна и не могла рассчитывать на замужество (развод в то время был делом почти безнадежным, особенно с целью вступления во второй брак), но сложившиеся сердечные отношения с Н.Чигаевым, его забота и нежность делали ее жизнь наполненной и спокойной. Ее не оставляла мысль о необходимости иметь ребенка, который бы, особенно после того, как она оставит сцену, позволил ей обрести цель в жизни, якорь, который не даст ей опустить руки при любых жизненных бурях. Чигаев же понимал, что рождение ребенка осложнит его жизнь, и не хотел этого. Летом 1904 г. Варвара Трофимовна почувствовала, что беременна, и, не скрывая радости, сообщила об этом Николаю Федоровичу. В письме от 2 сентября 1904 г. он высказал пожелание ей «избежать участи быть матерью, хотя ты и очень этого хотела» (48). Но Варвара Трофимовна понимала, что это ее последний шанс (в это время ей шел уже 34-й год), и не хотела отказаться от радостной миссии. 10 марта 1905 г. у нее родился сын, названный в честь отца Николаем (49).

Рождение сына застало Н.Ф.Чигаева за границей, куда он в очередной раз отправился с принцем Ольденбургским. Хотя он не радовался этому событию, он искренне желал счастья Варваре Трофимовне и в дальнейшем считал своим долгом регулярно поддерживать ее и сына материально. В этом плане характерно его письмо

из Ниццы в 1906 г., когда сыну исполнился год, где он пишет: «Письмо мое уходит в день рождения Коли, поздравляю с новорожденным, от души желаю тебе, чтобы он был тебе утешением. Любящий тебя Николай» (50).

После рождения сына В.Т.Рыхлякова вернулась на сцену. 10 декабря 1906 г. по поводу ее выступления в балете «Кот в сапогах» одна из газет писала: «Хорошим без оговорок было исполнение вариации придворных дам — Егоровой, Преображенской и Рыхляковой», ее танец выделялся «изобретательностью композиции, сложностью виртуозных пассажей» (51).

Рождение сына привело к увеличению расходов. Пришлось нанять няньку, переехать в более обширную квартиру (на Александринской площади, д.9) — ведь с ними жила еще и племянница В.Т.Рыхляковой Мария, оставшаяся сиротой. Рыхлякова вынуждена была искать дополнительный заработок. В ноябре 1906 г. Варвара Трофимовна обратилась к Директору императорских театров В.А.Теляковскому с просьбой предоставить ей место преподавательницы в Театральном училище. Через некоторое время она стала помощницей преподававшего классический танец в училище М.Фокина (вместо заболевшего А.Чекрыгина), а с сентября 1907 г. ее приняли штатной преподавательницей младших классов (52).

О преподавательской работе В.Т.Рыхляковой сохранилось немного свидетельств. Одно из них недавно появилось на страницах «Вестника Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой» — мемуары Н.Л.Лисовской. Она вспоминает, что Варвара Трофимовна «была суха, строга, но ставила ноги и корпус хорошо, что касается рук, то, как известно, их в то время почти не ставили, лишь обращали внимание, чтобы не вцеплялись в палку, локоть держали книзу, а кисть клали спокойно кверху» (53). В книге «Ленинградское хореографическое училище им.А.Я.Вагановой (1738—1988)» В.Т.Рыхлякова названа в числе ведущих преподавателей Училища конца первого десятилетия XX века (54). Среди ее учениц были К.Иванова-Сеченова, Л.Облакова, Д.Смирнова, сестры Ба-

раш, Л.Тюнтина, которая сама в течение многих лет преподавала в Училище (55).

Преподавательская работа вкупе с семейными заботами и слабым здоровьем, видимо, стала отрицательно сказываться на артистической форме В.Т.Рыхляковой. В газетах стали появляться рецензии, в которых говорилось, что танцы ее стали «бледны и малоинтересны. От прежней элевации г-жи Рыхляковой не осталось и следа» (56). Помимо указанных причин, на выступлениях артистки сказались еще два обстоятельства, которые порой не позволяли ей продемонстрировать все, на что она была способна. Во-первых, ее квартиру ограбили дочиста, увезя все заработанное ею за годы выступлений. Во-вторых, произошел разрыв в отношениях с Н.Ф.Чигаевым, вызванный сложностью их характеров и ситуации. И хотя обычно выступления В.Т.Рыхляковой были вполне успешны, чувствовалось, что в ней произошел какой-то надлом. В.Я.Светлов безжалостно советовал ей, чтобы она «не отчасти (как сейчас), а вполне» отдалась педагогической работе и не убегала бы «от своих птенцов к огням рампы» (57). В рецензии на спектакль «Времена года» 9 ноября 1909 г. В.Светлов, подвергнув картину «Весна» суровой критике (в том числе выступления Ю.Седовой, Л.Егоровой, А.Вагановой, Э.Вилль), писал о Рыхляковой: «Грациозная, изящная ласточка, элегантная птичка весны и... словно побитая градом, какая-то изнуренная г-жа Рыхлякова!» (58).

Судя по всему, пик ее творческих достижений прошел. Тем не менее ее по-прежнему высоко ценили в театре. В 1907 г. она была награждена золотой медалью на Станиславовской ленте для ношения на шее, а весной 1910 г., перед окончанием ее театральной карьеры — золотой медалью на Александровской ленте (59).

1 июня 1910 г. «за выслугою установленного срока на получение пенсии» (этот срок, как известно, равнялся двадцати годам и был непременен для всех артистов балета) В.Т.Рыхлякова была уволена. Ей назначили пенсию в 1500 руб. в год (60). Такая пенсия обеспечивала ей безбедное существование, а зарплата преподавательницы Те-

атрального училища (75 руб. в месяц) позволяла ей ежегодно ездить на курорты для поправки здоровья.

Следующие четыре года прошли для Варвары Трофимовны размеренно и спокойно. Занятия в училище, заботы о сыне, небольшой круг знакомых: танцовщицы В.А.Горская и А.Х.Иогансон с мужем — дирижером и композитором А.А.Фридманом, Е.Н.Каспари — жена редактора журналов «Родина» и «Новь», подруга детства В.А.Киселева (Прейс). Рыхлякова очень много времени и внимания уделяла сыну, которого буквально не отпускала от себя. Она стала религиозной, часто посещала церковь (61). К этому времени мать ее уже умерла, сестры, выйдя замуж, разъехались, брат Георгий, до 1913 г. также бывший артистом балета Мариинского театра, давал уроки танцев, но не был надежным человеком. В православной вере Варвара Трофимовна искала и находила опору, она давала ей надежду вырастить сына здоровым, образованным, нравственным и счастливым человеком. В 1914 г. ее сын выдержал вступительный экзамен в младший приготовительный класс училища при Реформатских церквях. Казалось, ничто не угрожало их благополучию. Но судьбе было угодно послать новые испытания.

Летом случились подряд два события, круто изменившие их жизнь. 20 июля началась война, а 11 августа В.Т.Рыхлякова получила уведомление от инспектора Театрального училища, что с 1 сентября в ее услугах больше не нуждаются. Это потрясло Варвару Трофимовну. 17 августа она с горестью писала В.А.Теляковскому: «Я теряюсь и не могу понять, чем объяснить мое увольнение из состава преподавателей Императорского Театрального училища. Меня как педагога никто не порицал, чем же я не угодила, что сразу, без объявления причин доводят до сведения, что [...] в моих услугах не нуждаются. Почему, если решено было отчислить меня, весной меня не предупредили? Ведь так поступать бесчеловечно! Я остаюсь в безвыходном положении. [...] На одну пенсию я существовать не могу, мне надо содержать не одну себя, а себя и ребенка, воспитывать его, поднять на ноги. У меня нет ни

родных, ни друзей, я совершенно одинока, мне неоткуда и не от кого ждать поддержки. Это место было для меня насущной необходимостью. Теперь мой сын выдержал экзамен в Реформатское училище, его надо 1 сентября вести, а я не могу, мне нечем будет даже заплатить за его учение. Эта бумага об отставке застала меня совершенно врасплох. Теперь такое тяжелое время, что я даже не могу надеяться хотя что-нибудь приработать к пенсии путем частных уроков... Правда, я в прошлом году весь сентябрь и октябрь считалась больной малокровием, которое явилось у меня последствием операции, сделанной мне проф. Оттом, но после я аккуратно вела класс до окончания учебного сезона. Теперь я вполне здорова и работоспособна и считаю, что могу по-прежнему быть полезной в школе. Я знаю нашу среду, ни для одной моей товарки это место не может быть необходимостью, — для меня же это вопрос жизни...» (62).

Ответ Теляковского нам неизвестен, но в Училище В.Т.Рыхлякова не вернулась, так как на ее место уже была приглашена О.О.Преображенская (63).

Война принесла инфляцию, рост цен, ухудшение материального положения и здоровья Варвары Трофимовны. Проблемы с продуктами не позволяли соблюдать предписанную врачами диету. Это вызвало обострение болезни, и осенью 1917 г. она оказалась в больнице. Денежные затруднения вынудили Рыхлякову сдать одну из трех комнат квартиры, отказаться от прислуги. После больницы обстановка еще ухудшилась. Произошедшая в октябре революция отменила пенсии, установленные царским правительством. Желающих брать уроки танца не было, и Варвара Трофимовна устроилась сначала на работу в магазин, а затем, когда наступил голод, — в Петрокоммуну, где была столовая. К зиме 1918/19 гг. ей стало совсем плохо, и она вновь оказалась в больнице. Сына взяла к себе на временное попечение одна из знакомых. Была необходима операция. Понимая, что исход операции может быть любой, Варвара Трофимовна на время вышла из больницы, чтобы устроить дела (64). В этот момент ее настиг еще один удар: 10 февраля 1919 г. скончался

Н.Ф.Чигаев, продолжавший оказывать помощь ей и сыну. Он умер от тифа, заразившись им в госпитале, где работал (65). Простившись с ним и устроив сына к племяннице Марии, только что окончившей Театральное училище, она легла в больницу на операцию. Операция прошла успешно, и Варвара Трофимовна начала поправляться (66). Однако 1 июня неожиданно наступило ухудшение, и 8 июня Рыхлякова умерла (67). Ей было 47 лет.

Похоронили В.Т.Рыхлякову на Митрофаньевском кладбище, которое в 1932 г. было ликвидировано (68).

Сын Варвары Трофимовны, Николай Николаевич Рыхляков, оставшись сиротой, поступил в Театральное училище, которое окончил в 1923 г. и стал артистом балета. Выступал в Малом оперном театре, во время войны добровольцем ушел на фронт, был тяжело ранен под Ленинградом. С 1944 г. он работал в Кировском театре ведущим режиссером балета (69). Полтора десятка лет его приглашали вести выпускные спектакли Хореографического училища. Умер Н.Н.Рыхляков 13 августа 1962 г.

В советское время о В.Т.Рыхляковой почти не вспоминали. Лишь изредка ее имя встречалось в специальной литературе по истории балета, да и то, что о ней сообщалось, порой страдало неполнотой и необъективностью, например, в работе М.Борисоглебского (70). Однако анализ архивных материалов, воспоминаний современников, рецензии на выступления В.Т.Рыхляковой, мнения других историков балета позволяют восстановить творческую биографию и жизненный путь артистки без пропусков и искажений, уточнить ее место в истории русского балета.

За 20 лет выступлений на сцене Мариинского театра В.Т.Рыхлякова исполнила около 50 ролей в 35 балетах (не считая выступлений в оперных спектаклях). Специально для нее М.Петипа сочинил вариацию в первом действии «Лебединого озера» (71), а затем возобновил для нее и О.Преображенской балет «Жертвы Амуру». Она выступала в ансамблях с самыми выдающимися артистами русского балета того времени: с М.Кшесинской,

О.Преображенской, А.Павловой, Т.Карсавиной, А.Горским, М.Фокиным и другими. В Театральном училище она научила основам классического танца не один десяток артисток.

В.Т.Рыхляковой не удалось стать звездой первой величины, хотя, казалось, для этого у нее были все данные. Ярко сверкнув на балетном небосклоне, она сошла с него под напором жизненных обстоятельств. Ее жизнь и судьба являются еще одним примером драматичности тернистого пути служения искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РГИА. Ф.948. Оп.1. Ед.хр.3277; Ф.497. Оп.5. Ед.хр.2752. Л.5.
2. Кшесинская М.Ф. Воспоминания. М. 1992; Преображенская О.И. Пережитое // Солнце России. 1914. № 22. С.2-4.
3. РГИА. Ф.498. Оп.1. Ед.хр.3921. Л.7; Ед.хр.3277. Л.3.
4. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч.2. Л. 1972. С.37.
5. РГИА. Ф.498. Оп.1. Ед.хр.3954. Л.28, 118.
6. Петербургская газета. 1890. 23 апр.
7. Санкт-Петербургские ведомости. 1890. 6 мая.
8. РГИА. Ф.498. Оп.1 Ед.хр.3277. Л.6.
9. Кшесинская М.Ф. Указ.соч., с.27-28.
10. Материалы по истории русского балета. Т.2. Л. 1939. С.65.
11. Плещеев А.Н. Наш балет. СПб. 1899. С.311.
12. Петербургская газета. 1890. 1 окт.
13. Петербургская газета. 1890. 12 нояб.; Плещеев А.Н. Указ.соч., с.316.
14. РГИА. Ф.497. Оп.5. Ед.хр.2752. Л.12.
15. Плещеев А.Н. Указ.соч., с.323-325; Петербургская газета. 1892. 26 янв.; 1892. 29 янв.; 1892. 15 февр.
16. Петербургская газета. 1892. 29 янв.
17. Петербургская газета. 1892. 21 апр.
18. Петербургская газета. 1892. 27 янв.
19. Там же.
20. Формулярный список В.Т.Рыхляковой // Архив автора (копия).

21. Петербургская газета. 1892. 11 июля.

22. Петербургская газета. 1892. 6 авг.

23. Плещеев А.Н. Указ.соч., с.341-342.

24. Формулярный список В.Т.Рыхляковой.

25. Петербургская газета. 1894. 28 янв.; 1894. 3 марта; Театральная газета. 1893. 22 окт.; Плещеев А.Н. Указ.соч. С.348.

26. Театральная газета. 1893. 22 окт.

27. Петербургская газета. 1894. 30 марта.

28. Петербургская газета. 1894. 10 янв.; 1894. 18 янв.; Театральная газета. 1893. 12 дек.; 1893. 10 окт.

29. Формулярный список В.Т.Рыхляковой.

30. Там же.

31. Ширяев А.В. Петербургский балет. Л. 1941. С.47.

32. Теляковский В.А. Воспоминания. Л.-М. 1965. С.155.

33. Карачунский Л.М. Наши петербургские артисты. 300 портретов. СПб.,1906. С.43.

34. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1897/98. СПб. 1899. С.61.

35. Петербургская газета. 1897. 6 окт.

36. Там же. 1899. 13 сент.; Тиме-Гурдова А.И. Дневник рецензий балетных спектаклей (1899) // Архив автора.

37. Петербургская газета. 1899. 27 сент.

38. Тиме-Гурдова А.И., указ.соч.

39. Там же.

40. Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л. 1976. С.14-15; Тиме-Гурдова А.И., указ.соч.

41. Петербургская газета. 1899. 13 сент.; 1899 16 сент.

42. РГИА. Ф.497. Оп.5. Ед.хр.2752. Л.97.

43. Врачи выпуска 1883 года императорской Военно-медицинской академии. СПб. 1904; Иллюстрированный вестник культуры. Вып.1. СПб. 1910. Отд.1. С.35; Отд.2. С.7; Отд.3. С.55; Рыхляков В.Н. Врач наследника российского престола: (Доктор Н.Ф.Чигаев и русская медицина) // Петербургские чтения. Петербург и Россия. СПб. 1994. С.97-99.

44. Письмо Н.Ф.Чигаева В.Т.Рыхляковой от 7.02.1901 // Архив автора.

45. РГА ВМФ. Ф.436. Оп.2. Ед.хр.980. Л.18 об.

46. Письмо Н.Ф.Чигаева В.Т.Рыхляковой от 11.07.1902 // Архив автора.

47. Петербургская газета. 1903. 8 дек.; 1903. 15 дек.

48. Письмо Н.Ф.Чигаева В.Т.Рыхляковой от 2.09.1904 // Архив автора.

49. Выписка из метрической книги Петропавловской церкви при императорском С.-Петербургском коммерческом училище // Архив автора.

50. Письмо Н.Ф.Чигаева В.Т.Рыхляковой от 4.03.1906 // Архив автора.

51. Красовская В.М. Указ.соч. Т.1. С.84.

52. РГИА. Ф.498. Оп.1. Ед.хр.5505. Л.1-2.

53. Лисовская Н.Л. Воспоминания о Петроградском театральном училище // Вестник Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой. 1995. № 4. С.24.

54. Ленинградское хореографическое училище им.А.Я.Вагановой: (1738-1988). Л. 1988. С.55.

55. Тюнтина Л.М. Год выпуска — 1917 // Советский балет. 1988. № 3. С.42.

56. Биржевые ведомости (веч.вып.). 1907. 6 февр.

57. Петербургская газета. 1909. 26 янв.

58. Биржевые ведомости (веч.вып.) 1909. 9 нояб.

59. Формулярный список В.Т.Рыхляковой.

60. Там же.

61. Рыхляков Н.Н. Воспоминания. Тетр.1 // Архив автора.

62. РГИА. Ф.498. Оп.1 Ед.хр.3277. Л.4-8.

63. РГИА. Ф.498. Оп.1. Ед.хр.5062. Л.6.

64. Рыхляков Н.Н., указ.соч.

65. Северная коммуна. 1919. 12 февр.

66. Рыхляков Н.Н., указ.соч.

67. Справка о смерти В.Т.Рыхляковой. Листок №19576 лечебного заведения № 9 от 8 июля 1919 г. // Архив автора.

68. Исторические кладбища Петербурга. СПб. 1993. С.559; Рыхляков Н.Н. Указ.соч.

69. ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.2. Ед.хр.624. Л.1-7; Ф.337. Оп.2. Ед.хр.309.

70. Материалы по истории русского балета., с.65.

71. Петипа М.И. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л. 1971. С.212.

А.А.ГОСУДАРЕВ

«Лебединое озеро» как трагедия

«И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата.
Лебяжьей лоснюсь белизной».

Г.Р.Державин

Осип Мандельштам утверждал, что Дантов «Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, — подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной» (1). Сходным образом и «Лебединое озеро», хотя и присутствует на известном протяжении времени и пространства, не может быть локализовано нигде. Ни в листах партитуры или либретто, ни в подготовительных набросках и рабочих записях хореографов, ни даже в целом спектакле, носящем это имя. Оно, правда, включает в себя всю историю и географию своих постановок (так плывущему в небе облаку принадлежит его тень на земле), но никак не сводима к их пестрому множеству. Неведомо предсуществовавшее задолго до того, как начало открываться миру, оно и теперь пребывает (и впредь пребудет) само по себе — как самобытная духовная константа — и лишь по временам и на краткие минуты является то тут, то там публике, с большим или меньшим искусством и успехом вызываемое из своего потаенного уединения ухищреньями театральной магии.

Именно как некое заразительное поветрие, «Лебединое озеро» вначале овладело Чайковским, слегка лишь задев при этом его московских сотрудников, оказавшихся слишком невосприимчивыми, слишком душевно не предрасположенными к его воздействию, затем, после двадцатилетнего «инкубационного периода», перекинулось на Петипа с Ивановым и потом уже, укрепленное полнотою своего тор-

жества в них, приобрело характер неудержимой пандемии.

Под стать стремительной комете, «Лебединое озеро» стоит под знаком пылкого движения и смятенного беспокойства. Уже чтобы вполне воплотиться, ему пришлось перемещаться во времени и предпринять путешествие из Москвы в Петербург. И дальше его путь был захватническим и победным шествием по миру. И по структуре и смыслу это также балет-путешествие. Его композиция повторяет маршрут блужданий героя, внешнее очертание интриги — история его заблуждения и возвращения на путь истинный, и вообще весь сюжет — хроника Зигфридовых странствий, невольных скитаний по иным мирам. Герой, вокруг которого вращается все действие, совсем не знает покоя, утрачивая его в самом начале и вновь обретая уже в самом конце, в явно присутствующем или подразумеваемом апофеозе.

К этому конечному успокоению, к восстановлению гармонии и мира с самим собою стремится вместе с ним и весь балет и к этому же властно устремляет своего зрителя.

События застают героя в тот момент, когда он переступает роковую черту — рубеж совершеннолетия. Ему, доселе хранимому и ограждаемому от житейских дел матерью, пришла пора самому изведать жизнь, вступить в прямой контакт с силами, правящими миром (и прежде всего, причастными любви, браку и продолжению рода, ведь первое, что ему предстоит, — это жениться). По правилам волшебной сказки, по логике мифа Зигфрида ждет испытание (своего рода экзамен на аттестат зрелости), связанное с отлучкой из дому (в чем наглядно проявляется выход из-под родительской опеки) (2). И вот принц пускается в путь — не по зрелом размышлении, не по своей даже воле, а повинуясь безотчетному зову, внешнему толчку. Он идет навстречу судьбе, увлекаемый чарующим видением лебединой стаи (3).

Сказания многих индоевропейских народов отводят лебедю роль посланца небес или волшебного средства сообщения между мирами. Вспомним хоть Лоэнгрина, прибывающего в Брабант на ладье, запряженной лебедем (кото-

рый, кстати, оказывается не кем иным, как зачарованным герцогом Готфридом). Среди индусских легенд есть рассказ о некоем мудреце, в образе лебедя достигшем неба и соединившемся с Солнцем (4). И Зигфрида лебеди вводят в таинственную страну у волшебного озера, где все не так, как в «доме матери его». Это настоящее сказочное путешествие «за тридевять земель в тридесятое царство» — на противоположный замку Владетельной принцессы полюс балетного космоса (5). Масштаб перемещения отражен и в музыке: «после веселых, беззаботных танцев музыка лебедей словно переносит в иной мир» (6). Подчеркивало его и первоначальное либретто, сообщавшее, что принц с оруженосцем едва смогли достичь озера лебедей, совсем выбившись из сил. А в петербургской постановке 1895 года у каждого из двух полярных миров: «реальности» замка и озерной «фантастики» — был свой творец-хореограф.

Кто же те антиподы, что населяют эту *Ultima Thule,* где очутился Зигфрид? Это любовь и преследующая и подстерегающая ее смерть. Одетта и Ротбарт, их олицетворяющие, составляют «нераздельную и неразлучную» пару страсти-чувства и страсти-страдания (7). Но откуда и для чего у них крылья? Почему это вдруг страстное предстает перед принцем и зрителем в птичьем оперении?

Лебедь и филин стали символами любви и смерти отнюдь не по прихоти авторов «Лебединого озера». Они принадлежат к числу тех немногих (так называемых «мировых») птиц, издревле избранных человеком из всего мира пернатых, которыми он обильно заселил свои предания. За лебедем, например, тянется длинный шлейф ассоциаций, уводящих к самым глубинам духовного строя индоевропейских народов, запечатленного в их мифологии. А.Демидов в связи с этим обращает внимание на «литературную романтическую сказку» (8). Ю.Слонимский упоминает народные легенды, собранные А.Афанасьевым, и «Сказку о царе Салтане» (9). Но это лишь ближайшие

звенья смыслового ряда, начало которого надо искать не в немецкой или русской сказке, а в древнейшем круге общеарийских мифологем (10).

Индусы почитали лебедя соприродным Брахме и Сарасвати (божество вод), эллины — Зевсу, Аполлону, Афродите, Орфею (11). Существует несколько греческих мифов о юноше по имени Кикн (т.е. «лебедь»), рисующих его то одним из женихов Пенелопы, убитых вернувшимся Одиссеем (мотив гибельного сватовства); то верным другом Фаэтона, который столь горько оплакивал его смерть, что был превращен растроганным Аполлоном в лебедя и помещен в виде созвездия на небо (мотив апофеоза, выстраданного посмертного блаженства). В другом случае Кикн — отпрыск бога морей Посейдона, велевший забить в ящик и бросить в море собственного сына. Сделал он это по наущению второй жены, тщетно обольщавшей пасынка и с досады оклеветавшей его. Узнав о сыновней невинности, Кикн распорядился заживо похоронить жену и после долгих поисков нашел чудесно спасшегося сына. В конце концов оба они погибли от руки Ахилла, защищая Трою. Наконец, еще одно сказание изображает Кикна сыном Аполлона, красавцем охотником. Оттолкнув надменностью и дурным нравом всех, кто домогался близости с ним, терзаемый одиночеством, Кикн вместе с матерью бросился в Канопское озеро. Аполлон обратил обоих в лебедей (12). В германо-скандинавском эпосе также фигурирует персонаж с «лебединым» именем: это Сванхильд, несчастно полюбившая — за супружескую измену она по велению готского короля Ермунрекка (Эрманариха) была растоптана конями (13).

Хорошо известен миф о соблазнении Зевсом Леды. Существует вариант, в котором ее место занимает богиня возмездия Немесида. Спасаясь от любострастия царя богов, она переменила несколько обличий, а когда превратилась в лебедицу, обернувшийся лебедем Зевс смог овладеть ею. Из снесенного Немесидой яйца родилась Елена Прекрасная. Так образ лебедя соединяется с идеей карающей судьбы (Немесида), более косвенно — обма-

нутого доверия (похищение Елены Парисом) и роковых последствий неверности (десятилетняя Троянская война). И конечно, с идеей плодородия. Миф о лебеде, соблазняющем и вместе соблазняемом, «является вариантом и трансформацией мифологемы о космическом яйце (14) и составляет часть мифологического и сказочного сюжета, имеющего варианты о метаморфозе лебедя в девицу и девицы в лебедя: лебедь оставляет на берегу одежду из перьев, обладающую магическими свойствами, и купается в озере (море); прекрасный юноша похищает одежду, девица не может вернуть себе прежний облик и становится женой юноши, ставя ему некоторое условие табуистического характера, юноша нарушает табу, его жена обретает одежду из перьев и улетает в свое царство, унося с собой весну, солнце, плодородие» (15).

Согласно поверьям многих народов, лебедь — воспарившая душа. Вообще, идея трансформации, метаморфозы — одна из наиболее прочно спаянных с этим образом. Это и переход от жизни к смерти и обратно, воскресение, возрождение. Это и оборотничество, мимикрия, перемена облика. «В связи с этим особенно важно противопоставление в мифе и сказке белого и черного лебедя (жизнь — смерть, добро — зло). Нередко темные силы маскируются образом белого лебедя, вслед за этим обычно следует их разоблачение... Противопоставление этих начал нередко реализуется в орнитологическом коде: лебедь и ворон, лебедь и сова» (16).

Что же общего между всеми упомянутыми мифами? Только одно: в каждом из них нашлось место лебедю. Длинношеяя озерная птица — лишь она соединяет и связывает их в некую целостность. Мифы эти — стихийно сложившийся культурный контекст образа лебедя: того эмоционального образа, который самопроизвольно рождается в душе при наблюдении за его обликом и повадками. Мифологизация лебедя — естественный продукт душевного волнения, возбуждаемого самим его видом, могущественно воздействующим на воображение. Вызывая характерный и сильный отклик, он растормаживает некий устойчивый

комплекс чувств и настроений, скрытый в подсознании. Человек инстинктивно опознает в этой птице нечто родственное своей душе, потому и особо отличает ее среди других пернатых. Лебедь воспринимается как натуральная эмблема одного из *архетипов коллективного бессознательного* (17). В его образе человек гипостазирует часть своей субъективности, атрибутами его делает те из своих страстей, которые, действуя *de profundis*, производят в душе ту же (или сходную) эмоциональную работу, что и поступающие извне впечатления от лебединой «наружности». Это и есть символизация, благодаря которой лебедь превращается в «лик личности», т.е. в миф (18).

Лебедь в мифах есть то наше, что он *представляет* собою, или, если угодно, то «лебединое», что есть в нашем коллективном бессознательном и что через посредство «лебединых» мифов наглядно предстает перед сознательным взглядом. Сверх природного своего оперения лебедь в глазах человека приобретает еще и духовное — как бы вторую, символическую телесность — из тех человеческих чувств, которые всего сильнее затронуты созерцанием его. Эта антропоморфная плоть обыкновенно скрыта перьями и обнажается лишь в исключительных случаях: при таинственно совершаемом погружении в воды (священно-опасное купание сказочной девы, подстерегаемой влюбленным юношей). Но миф знает ее и говорит о ней. Единожды оформившаяся и закрепленная мифологическим каноном, эта символическая, сверхъестественная лебединость остается в восприятии человека навсегда. Она открывается всякому сколько-нибудь осмысленному взгляду на живую птицу.

«Лебединое озеро» как раз и есть плод такого взгляда — пристального и внимательного. Взгляда Петра Ильича Чайковского прежде всего. Именно у него первого явилась мысль переложить образ лебедя на язык музыки и танца — ядро всего замысла. Явилась не по заказу Большого театра, а сама собою. Ведь еще в 1871 (или даже 1867) году он сочинил и поставил для своих племянников одноактный балет «Озеро лебедей».

Ю.Слонимский принимает свидетельство Ю.Л.Давыдова, что уже тогда была найдена лейттема будущего большого балета (19). Более осторожный А.Демидов соглашается все же признать, что «какое-то мелодическое сходство между детским и взрослым балетом несомненно было» (20). Но и этого довольно, чтобы установить преемственность между тем и другим. И значит, в самых общих чертах генезис «Лебединого озера» можно представить так: первоначальный творческий импульс, рождение центральной идеи и ее первичное музыкальное оформление (хотя бы самое эскизное) — через несколько лет возвращение к временно оставленному замыслу, словесно-драматургическое развитие идеи, ее развертывание в сюжет и закрепление его в либретто — написание новой или подбор уже готовой музыки сообразно сценарию — и наконец, сочинение танцев на основе либретто и партитуры. Но что же было в самом начале?

«Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является *зерно* будущего произведения, — признается Чайковский в письме Н.Ф. фон Мекк. — Если почва благодарная, т.е. если есть расположение к работе, зерно это с непостижимою силою и быстротою пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы» (21). Описанное «прорастание» совершается в душе композитора, но «зерно будущего произведения» западает в нее извне. Из-за границ сознания, во всяком случае. Ну, а что могло стать тем семенем, из которого выросли образы будущего балета?

Прав, конечно же, Ю.Слонимский, писавший, что музыкальный образ лебедей явился непосредственным откликом Чайковского на часто представлявшуюся его взгляду картину «озерной глади с отдыхающей на ней стаей перелетных птиц» (22). Вид птицы, чем-то чувствительно тронувший душу художника, — вот первотолчок к созданию «лебединой» музыки и всего «лебединого» балета. Внешний раздражитель возбуждает соответствующий архетип бессознательного, и мощное воздействие последнего на сознательно-волевую сферу дает себя знать во вдруг явля-

ющемся у композитора повелительном позыве, настойчивом и неотступном желании высказаться по заданному наружным впечатлением поводу на свойственном ему, т.е. музыкальном, языке.

Путь тот же, что и при создании «лебединых мифов»: от «живого созерцания» к мышлению в образах (только не словесных, а ритмо-мелодических), в которых — в обоих случаях — запечатлевается не внешний материальный объект, натуральная птица, а нечто объективное, но сокрытое внутри самого же субъекта, архетип, присутствующий в психике, но существующий вне «Я» и функционирующий неподконтрольно индивидуальной воле. В «Лебедином озере» показаны не птицы, а девушки-птицы (23), воспроизведена не природная, а психологически-культурная «лебединость». Настоящий предмет созерцания как в «лебединых» мифах, так и в «лебедином» балете — глубинные черты нашей собственной личности, но только не индивидуальной личности каждого, а *соборной личности* всех: родовой души, коллективного бессознательного.

Невозможно в точности установить, случайно попали в балет те или иные мифологические мотивы или введены сознательно. Да это и не столь уж важно. Миф — естественным путем найденная *формула* страстного. Можно пользоваться уже выведенною формулой, если помнишь ее, можно отыскивать ее заново, если забыл, — результат будет тот же, ибо все тем же остается объект, этою формулой описываемый. Стоит только всерьез задаться целью средствами искусства передать духовный образ лебедя, т.е. воплотить в художественных образах тот архетип бессознательного, знаком которого он является, — и сюжетные ходы, однажды уже найденные в «лебединых» мифах, должны будут всплыть с автоматизмом безусловного рефлекса. Ибо сюжет мифа есть канон переживания страсти, сложившийся в коллективном сознании после долгого и тщательного отбора вариантов, узаконенный родом человеческим или его частью — индоевропейскими народами, например — как наиболее адекватный образ этого психического процесса.

Миф фиксирует устойчивую последовательность непроизвольных душевных движений, характерных для определенной страстной ситуации, превращая эту последовательность в фабулу повествования, представляя данную ситуацию в лицах — как рассказ о *деяниях* богов и героев и выпадающих им *испытаниях*. Именно одно это: деяния и испытания, т.е. объективация некой череды чувств, — является значимым и потому стабильным компонентом мифа (24). Не имеет значения имя главного персонажа: Леда или Немесида, Сванхильд или Одетта; Кикн, Цингус или Зигфрид — все равно. Важно, что образ лебедя прочно связан с идеей (идеей в ее иррациональном, чувственном бытовании, т.е. именно с *переживанием*) пола (причем лебедь оказывается причастен как к мужскому, так и женскому началу), оплодотворения и плодородия, продолжения рода, любви — и притом любви роковой, гибельной, в чем-то преступной и чреватой грозным возмездием, будь то кровавая война или безвременная смерть героя. Не принципиально и то, как именно обставлена его гибель: в водах ли озера, под копытами ли коней или же от чьей-то руки. Главное — он «плохо кончил», важно *страстотерпение* героя. Именно это главное и важное: действенная схема мифа, естественная формула того, что происходит — не со Сванхильд или Кикном, а со всеми нами, и не в готском королевстве или Греции, а в глубине души нашей, — именно это сохраняется и воспроизводится в трагедии, поскольку сохраняется и воспроизводится в новых и новых поколениях единство родовой основы нашей психики, коллективного бессознательного.

Для «Лебединого озера» большое значение имела «задержка родов»: когда в 1895 году балет был, наконец, по-настоящему поставлен, у него оказалось по меньшей мере четыре «повитухи» — Петр и Модест Чайковские, Мариус Петипа и Лев Иванов. И еще, пожалуй, с «половиною» в лице Рикардо Дриго. В разработке художника близких нам веков каноническая тема неизбежно приобретает индивидуальное звучание. Но при творчестве коллективном влияния разных индивидуальностей взаимно по-

гашаются и открывается именно родовое содержание темы. Приходится также считаться с воздействием на произведение искусства частных особенностей места (национальный характер) и времени (художественная эпоха), к которым принадлежит его создатель. Однако в случае с «Лебединым озером» и они оказались снивелированы. Музыка еще проникнута духом романтизма, а хореографическое решение было найдено, лишь когда романтизм отошел уже в область художественных преданий (25). Что же до «русского духа» балета, о котором столько было говорено и писано, то он во всяком случае ослабляется германским антуражем происходящего. Да и вообще национально-русского в академическом балете, уж конечно, не больше, чем национально-итальянского — в живописном академизме, канон которого выработан был в Болонье.

В «Лебедином озере» явлен музыкально-хореографический образ лебедя, конгениальный словесному, закрепленному в мифологии. И неизъяснимым обаянием своим, далеко превосходящим чисто эстетическое наслаждение, балет обязан именно тому, что, оперируя символами, связанными с древнейшими пластами арийского (и не только) эпоса, он задевает самые сокровенные струны души индоевропейца (по крайней мере) — и души зрителей невольно отзываются на их звучание сильнейшим резонансом.

Можно сказать, что «Лебединое озеро» — это миф в его сценической, именно балетной, форме. Но первой сценической формой мифа была античная трагедия. Будучи квинтэссенцией страстного, как бы аккумуляцией его, мифологемы при адекватном их воспроизведении растормаживают бессознательное, вызывая вполне определенную реакцию, заставляя аудиторию мысленно и эмоционально повторить путь, который проходят герои мифа, сопереживать им. В силу этого миф и послужил готовой сюжетной канвой нарождающегося театрального зрелища. Заключенный в архетипе бессознательного порядок чувств, породивший повествовательную логику мифа, отлившийся в богослужебный чин вакханалии, предстал как композиционный канон трагедии, как стандарт построения драмы.

«Лебединое озеро» — балетный эквивалент античной трагедии. Уже по одному тому, что оно образно воспроизводит архетип коллективного бессознательного, знаком которого является лебедь, высвобождает тем самым страсти публики, давая им безопасный выход в сопереживании сценическому их воплощению, и независимо от того, кончается ли гибелью героев какая-либо из его постановок.

Но независимо не значит вовсе безразлично. Чтобы по ходу представления все страсти определенного типа могли выплеснуться без остатка, страстное на сцене должно быть представлено во всей полноте, в крайностях. Крайняя степень изображаемого и сочувственно переживаемого зрителем страдания обеспечивает максимально полную разрядку и очищение души. Так пробуждение от кошмара приносит тем большее облегчение, чем он был мучительнее. Потому изображение смертной муки — притом центральных персонажей, тех, на ком сосредоточено главное внимание зрителей, кому они уже привыкли сопереживать, с кем безотчетно отождествили себя самих — хоть и не обязательное, но весьма желательное условие полноты кафартического эффекта, а значит, более чем уместный компонент трагического представления.

Однако и гибель можно изобразить по-разному. Если в 1877 году в Большом театре разгул стихии просто механически обрывал сценическое существование героев, не прибавляя ничего нового к их образам (26), то в 1895 году в Мариинском театре смерть героев стала главным событием их сценической жизни, больше того, главным оправданием ее, ибо была настоящей кульминацией кафартического сверхдействия, унаследованного балетом от античной трагедии, а той, в свою очередь, — от дионисийской оргии. Гибель Зигфрида и Одетты не просто закономерно вытекала из их жизни, но и обеспечивала ей столь же закономерное для трагедии — посмертное — продолжение. Она определенным образом характеризовала героев, ведь те сами уходили из жизни, приносили себя в жертву — как в мифе Дионис-Загрей, растерзанный титанами, им же самим вдохновленными и одержимыми. Но

жертва означает искупление и очищение. И ведет к спасению. Одетта с принцем бросались в озеро именно ища спасения — в смерти — и обретали его, «смертию смерть поправ», как справедливо заметил Федор Лопухов (27).

Благополучный исход утопления наглядно демонстрировал происходивший на дне озера апофеоз. Ф.Лопухов считал, что в нем Петипа с Ивановым «очень верно воплотили» идею торжества любви над смертью, которую «утверждает финал музыки Чайковского» (28). Ю.Слонимский же находил его «пошлой» уступкою «вкусам балетоманов — завсегдатаев императорских театров» (29). Скорее уж, то была «уступка» нормам трагического зрелища, сама природа которого требует конечного «апофеоза», т.е. буквально обожествления и преображения смертного через преоборение смерти. Как смерть — естественная кульминация страстей, так восстание из мертвых — столь же естественная их развязка. Без воскресения священная история Диониса лишилась бы своего душеспасительного смысла, а театрализованное воспроизведение ее — душеисцеляющего эффекта. Катарсис и есть ведь, собственно, не что иное, как очищающее чувство возрождения к новой жизни. И кстати, первые начатки того, что со временем выросло в классический танец, связаны именно с ликованием по поводу этого возвращения с того света — плясками Сатиров (30).

Авторы петербургской постановки 1895 года, и прежде всего руководивший ею Петипа, сделали свой спектакль трагедией по всем статьям. И благодаря этому сумели приблизиться к идеалу художественного совершенства, к совершенному — с возможной полнотою и точностью — воплощению идеи «Лебединого озера». И тем обеспечили ему мафусаилов век земной жизни. Из малоудачного, нерепертуарного, почти курьезного и совсем забытого балета они — выявив мифологическую первооснову сюжета и патетический дух музыки Чайковского (и не побоявшись ради этого пойти в иных случаях наперекор ее «букве») — извлекли бессмертный и нетускнеющий шедевр, утвердившийся на сценах музыкальных театров всего мира.

Вместо гадкого утенка явили миру прекрасного лебедя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мандельштам О. Разговор о Данте // Выпрямительный вздох: Стихи. Проза. Ижевск. 1990. С.437.

2. Выдающийся фольклорист В.Я.Пропп установил закономерность композиционного построения волшебной сказки. Она, как правило, начинается с того, что «вводит какую-нибудь семью... Семья живет счастливо и спокойно, и могла бы жить так очень долго, если бы не произошли очень маленькие, незаметные события, которые вдруг, совершенно неожиданно, разражаются катастрофой» (Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л. 1986. С.36-37). Чаще всего такого рода событием становится отлучка из дому старших или младших членов семьи.

По мнению Проппа, «сказка сохранила [...] следы некогда широко распространенного обряда [...] посвящения юношества при наступлении половой зрелости» (Там же, с.53). «Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступать в брак [...] Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком... Обряд всегда совершался во глубине леса или кустарника, в строгой тайне» (Там же, с.56).

3. В некоторых постановках балета непроизвольность действий принца подчеркнута введением распространенного сказочно-мифологического мотива рокового дара, провоцирующего цепь происшествий. Зигфрид получает в подарок от матери арбалет, и контакт с этим внешне неприметным предметом приводит в движение череду событий, следующих одно за другим помимо воли вовлеченного в них героя: оружие наводит его на мысль об охоте, тут как раз на глаза ему попадается стая лебедей, и вот уже участь его решена.

4. См.: Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии: Загадки истории древних ариев. М. 1974. С.67; Мифы народов мира / Гл.ред. С.А.Токарев. М. 1987-88. Т.2. С.41.

5. Пропп связывает сказочное тридесятое царство с представлением о загробном мире, куда на время попадает посвящаемый. Вход в него находится в волшебном лесу (см.: Пропп В.Я. Указ.соч, с.57-58), а само тридесятое царство может располагаться под водой или близ большой воды (Там же, с.282). «То царство иногда представлено царством не людей, а животных» (Там же, с.287), проникают же туда зачастую при помощи какого-либо зверя или птицы.

6. Туманина Н.В. Чайковский: Путь к мастерству. М. 1956. С.413.

7. Страсть и страдание — не просто слова одного корня, но две стороны одного и того же состояния души, две крайности эмоционального перевозбуждения. Любое чувство, перейдя известную грань, обращается в страсть. И любое чувство, ставшее страстью, т.е. вполне овладевшее человеком, чревато страданием, прежде всего потому, что помрачает рассудок и лишает человека собственной воли, заставляя действовать согласно внешнему его «Я» побуждению: велению страсти. Можно сказать, что страстность — это проявление власти подсознания над сознанием.

По античным воззрениям, страсть и страдание — две ипостаси «пафоса», страстного начала бытия, универсальной стихии хтонического (т.е. глубинно-натурального, преисподнего) происхождения, духовного выражения телесной благодати, плодоносной плотской энергии. Пафос — исходный пункт трагического переживания, конечный же результат его — «катарсис» (буквально «очищение»), освобождение от страстей в результате пресыщения ими (см.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство // Эсхил. Трагедии. М. 1989. С.360-386). Стабилизация подсознания достигается экстатическим перевозбуждением

чувств в строго очерченных рамках религиозной церемонии (вакхическая оргия, т.е. хоровое священнослужение Дионису) или театрального представления (трагедия как сценический жанр), неизбежно влекущим за собою благодатную эмоциональную разрядку.

От пафоса к катарсису — таков духовный маршрут трагедии. Привести к кафартическому преображению души — истинная «сверхзадача» всякой из них. И разрешается она по ходу некоего всегда равного самому себе, подчиненного неизменному «сценарию» *сверхдействия*, разворачивающегося как бы поверх обусловленного сюжетом видимого сценического действия драмы, не между актерами только, а меж ними и публикой — в единодушном слиянии обеих половин театрального народа. Его скрытое, но явственно ощутимое присутствие делает трагедию таинством если не душеспасительным, то по меньшей мере душеполезным, приносящим зрителю избавление от страстей, безопасно изживаемых в со-страдании ее персонажам.

8. Демидов А.П. «Лебединое озеро». М. 1985. С.87-90.

9. Слонимский Ю.И. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. М. 1956.

10. В связи с этим встает вопрос о соотношении сказки и мифа. «Происхождение сказки из мифа у большинства исследователей не вызывает сомнений... Совершенно очевидно мифологическое происхождение универсально распространенной волшебной сказки о браке с чудесным «тотемным» животным, временно сбросившим звериную оболочку и принявшим человеческий облик» (Мифы народов мира, т.2, с.441).

11. Там же, с.40.

12. Там же, т.1, с.648. См.также: Мифологический словарь / Ботвинник М.Н. и др. М. 1985. С.75.

13. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М. 1979. С.43.

14. Яйцо, «из которого возникает вселенная, или некая персонифицированная творческая сила: бог-борец, куль-

турный герой-демиург, иногда – род людской» (Мифы народов мира, т.2, с.681).

15. Там же, с.40. С этим сюжетом связана фигурирующая в первоначальном сценарии «Лебединого озера» чудесная корона Одетты, оберегающая ее от козней мачехи-совы. Одетта обещает сложить ее к ногам Зигфрида и тем скрепить их брак, если тот выполнит ее условие и не прельстится никем из невест на предстоящем балу. Смущенный зловредными чарами, принц нарушает запрет. Одетта хочет уже улететь навсегда, но подоспевший Зигфрид, стремясь любой ценою задержать ее, срывает волшебный венец, и утрата его магической защиты тут же влечет гибель героев: безрассудное своеволие принца вызывает бурю и катастрофический потоп.

16. Там же, с.41.

17. «Поверхностный слой бессознательного является, конечно, в известной степени личностным... Однако этот слой покоится на другом, более глубоком, ведущем свое происхождение и приобретаемом уже не из личного опыта. Этот врожденный более глубокий слой и является *коллективным бессознательным*. Я выбрал выражение «коллективное», поскольку речь идет о бессознательном, имеющем не индивидуальную, а *всеобщую* природу... Другими словами, коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным.

Существование чего-либо в нашей душе признается лишь в том случае, если присутствуют так или иначе осознаваемые содержания... В личном бессознательном это по большей части так называемые эмоционально окрашенные *комплексы*, образующие интимную душевную жизнь личности. Содержаниями коллективного бессознательного являются так называемые *архетипы* [...]

Это наименование [...] значит, что, говоря о содержаниях коллективного бессознательного, мы имем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами,

т.е. испокон веку наличными всеобщими образцами» (Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Вопросы философии. 1988. № 1. С.134).

18. «*Миф есть бытие личностное* или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, *лик личности*» (Лосев А.Ф. Диалектика мифа / / Из ранних произведений. М. 1990. С.459).

19. Слонимский Ю.И. Указ.соч., с.89.

20. Демидов А.П. Указ.соч., с.63.

21. Цит.по: Слонимский Ю.И. Указ.соч., с.248.

22. Там же, с.89-90.

23. Птицелюди — типичный мифологический персонаж из разряда так называемых «миксантропичных». Любопытно, что в греческой мифологии миксантропия — отличительная черта хтонических персонажей, она ассоциирована со страстным. Миксантропичны, в частности, составляющие свиту Диониса Сатиры и Силены.

24. Можно сказать, что в мифе значимы лишь глаголы. Так же и сказка *сказывается*, ее главный состав — сказуемые, «функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются» (Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М. 1969. С.25). То же и в трагедии, представляющей драму положений, а не характеров.

Если попытаться сконструировать сюжет «Лебединого озера», понимая его как волшебную сказку, в соответствии с принципами, предложенными Проппом, и употребляя его термины (см.: Там же, с.30-60), то получится примерно такая схема: отлучка — запрет — нарушение подвох (антагонист пытается обмануть героя) — пособничество (жертва поддается обману) — вредительство (антагонист наносит вред: в данном случае «похищает или отнимает волшебное средство», а именно, завладевает диадемой — талисманом Одетты). Такова конструкция первоначального либретто. У Модеста Чайковского вместо последнего элемента два других: борьба (непосредственное столкнове-

ние героя и антагониста) и победа (гибель антагониста, апофеоз героев). Этот вариант более соответствует композиционным нормам волшебной сказки.

25. Демидов А.П. Указ.соч., с.53-54, 160-161, 169.

26. Московский Зигфрид сам погибал и Одетту губил лишь по нелепой случайности: из-за того, что сдернул с ее головы волшебную корону и тем накликал наводнение (см.: Демидов А.П. Указ.соч., с.198). В действие вмешивалась совершенно посторонняя сила, озеро, нечто вроде «бога из машины», помогающего, наконец, разделаться с путаным сюжетом и закончить представление.

27. Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. М. 1972. С.118, 119. И такой поворот сюжета не новость. И не изобретение Модеста Чайковского, переписавшего сценарий. За ним — весьма почтенная традиция. См. у Юнга о сакральном погружении в воды и его символическом смысле: Указ.соч., с.140-141.

28. Лопухов Ф.В. Указ.соч., с.118-119.

29. Слонимский Ю.И. Указ.соч., с.133.

30. О роли действа Сатиров в предыстории классического танца, с одной стороны, и трагедии — с другой, см.: Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М. 1987. С.59-62; Иванов Вяч. Указ.соч., с.393-398.

Б.А.ИЛЛАРИОНОВ

Левинсон о Блазисе

Первым исследованием теоретического наследия Карло Блазиса в русской литературе о танце явилась глава в книге А.Я.Левинсона «Мастера балета», изданной в 1915 году.

«Мастера балета» — первая книга о танце 28-летнего Андрея Левинсона. К этому времени он окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, зарекомендовал себя как талантливый журналист, переводчик, автор нескольких брошюр о современных художниках. В течение нескольких лет (с 1911) он — постоянный балетный обозреватель влиятельной петербургской газеты «Речь», которая издавалась кадетской партией и имела ярко выраженную либеральную и западническую направленность.

Левинсон начал писать о балете в разгар реформаторских страстей, во время коренных преобразований и смены эстетических норм балетного театра. Историческая ситуация в русском балете начала века, как и в другие поворотные моменты развития, обусловила повышенный общественный интерес к балету, интенсивное развитие мысли о танце, столь необходимое для общественной идентификации и самоидентификации балетного искусства.

Но, как известно, Левинсон не принадлежал к лагерю реформаторов. Напротив, его критика новейших веяний и модных новинок была наиболее последовательной и аргументированной. Самоценность классического танца в академических формах балетов Петипа, его внеизобразительная и внедраматическая выразительность, его поэтическая обобщенность были для Левинсона основой идеологии. Несомненно, что Левинсон, вместе с Волынским, которого считал своим учителем, оказался прозорливее многих новаторов, поспешивших списать эстетику театра Петипа в архив истории.

Не случаен интерес Левинсона к прошлому балетного искусства. Новерр, Вигано, Вестрис, Блазис, романтический балет — для Левинсона не *Plusquamperfektum,* давно про-

шее, нечто археологическое. Это вехи формирования и развития классического танца как школы с развитой техникой и как эстетической системы, нашедшей свое законченное выражение в русском балете конца XIX — начала XX века. Так, говоря о преемственности, Левинсон заканчивает главу о Новерре словами: «возможно, что страстная и глубокая мысль Новерра покажется нам близкой через бездну целого столетия, понятной и родственной: ведь она никогда не умирала в душе русского балета» (1, 51)*.

Общеизвестно, что Левинсон является родоначальником научного подхода в балетоведении. В чем же особенность его метода? В.М.Гаевский в предисловии к книге Л.Д.Блок определяет следующие методы исследований истории балета: логический, филологический (который точнее назвать все-таки этимологическим) и иконографический (2). По В.М.Гаевскому, Левинсон является приверженцем логического метода — метода «умозаключений, проделываемых в процессе работы».

Логический характер работ Левинсона бесспорен. Умозаключения он строит на основе тщательной разработки фактического материала, его изложение последовательно, выводы обоснованы. Немаловажным качеством является и умение отделить главное от второстепенного, сущностное от наносного.

В «Мастерах балета» Левинсон предстает прежде всего как филолог и источниковед. Будучи знатоком более десятка европейских языков и человеком феноменальной работоспособности, Левинсон привлек для пяти тем своего исследования массу разнообразных литературных источников. И именно литературные источники находятся в центре внимания исследователя. Изучение эстетики Новерра происходит через изучение его «Писем о танце», фигура Вигано возникает из работ Стендаля, Вестриса — со страниц карамзинских «Писем русского путешественника», балетный романтизм персонифицирован в образе одного из его идеологов — литератора Готье.

* Здесь и далее ссылки на книгу Левинсона «Мастера балета» даются с указанием страницы.

Сравнительно небольшая статья «Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца» также «литературна»: в двух ее частях — основанное на различных источниках описание жизнедеятельности Блазиса и обзор его литературных трудов. Как пишет В.М.Красовская, «основные положения его [Левинсона] очерка не устарели поныне» (3).

Нет смысла пересказывать текст Левинсона. Ценность его состоит, в первую очередь, в подробной реконструкции биографии Блазиса, впервые появившейся в русской литературе. Исследователь воссоздает живописный портрет «балетмейстера и теоретика танца» (1, 76), показавшего пример «небывалого и всеобъемлющего труженичества» (1, 82), человека, обладавшего огромной суммой знаний, автора «неисчислимых трудов» (1, 82), «историка [...] биографа великих людей, биолога, анатома и философа» (1, 82), блещущего энциклопедической эрудицией, но нередко и путавшегося в лабиринтах своих громоздких теорий.

Статья Левинсона содержит ценные сведения о системе преподавания, которую Блазис установил в миланской школе, указывает, что «преподавание он основывал на геометрических схемах» (1, 81), где «взаимоотношение частей тела [...] выражалось в терминологии планиметрии» (1, 81). Последняя особенность методики Блазиса несомненна связана с серьезными познаниями как в геометрии, так и в анатомии и, кстати, предвосхищает открытия биомеханики.

Левинсон раскрывает роль Блазиса в формировании современной балетной терминологии: благодаря тому, что «его систематическая и несколько педантичная мысль искала точных словесных обозначений для сложных и скользящих положений танца» (1, 81), появляются термины «арабеск» и «балабиль», понятие танца на пальцах, добавим: и понятие характерного танца.

Излагая содержание трудов Блазиса, Левинсон совершенно справедливо замечает, что «в центре внимания несомненно стоит вторая и главная часть («Полного руководства к танцу» — *Б.И.*) — «Теория театрального танца», посвященная преподаванию техники» (1, 85).

Характеризуя блазисовскую теорию жеста и связанные с ней представления о композиции балета, Левинсон высказывает крайне важную мысль для теории хореографического ис-

кусства: «Из признания жеста столь же выразительным, как слово, и даже более последнего, Блазис выводит *весьма опасное следствие* [курсив мой — *Б.И.*]» (1, 88) — «композиция балета должна [...] следовать тем же законам, что и словесная драма» (1, 88). Пожалуй, в выделенных словах исследователя одно из первых указаний на то, что балетный спектакль должен строиться по своим собственным законам, а не заимствованным из других видов искусства.

Ко времени появления книги Левинсона русский балет, при всем богатстве учебных и сценических форм танца, не имел сколько-нибудь значимого теоретического и методического обоснования многолетней практики. Радикальным же реформаторам в старой классике виделись только аморфность застывших форм и бессистемность лишенной смысла гимнастики. Потому-то актуализация литературного наследия Блазиса, где классический танец предстает как вполне законченная теоретическая система, выходит у Левинсона за рамки собственно исторических изысканий. С присущим ему пафосом Левинсон так определяет роль Блазиса: «В возникшей борьбе нового и старого Блазис играет как бы роль посредника. Антитезу между рутиной и новизной он рассматривает исключительно в литературной плоскости и разрешает ее скорее примирительно. Его главная задача: вынести ладью классического танца на берег романтического балета. Новое звено развития ему удается включить в непрерывную цепь традиции» (1, 77).

Подробное изучение трудов Карло Блазиса отразилось и в последующей деятельности Левинсона. Ссылки на Блазиса, апелляции к его мнению встречаются во многих работах А.Я.Левинсона. Так, например, в книге «*La danse d'aujourd'hui*», изданной в Париже в 1928 году, в статье о теории школы танца прослеживаются явные влияния геометрических идей Блазиса, и, говоря о магии танца Спесивцевой, Левинсон пользуется его линейными формулами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Левинсон А. Мастера балета. СПб. 1914.

2. Гаевский В. Историк балета Л.Д.Блок // Блок Л. Классический танец: История и современность. М. 1987. С.11-12.

3. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л. 1983. С.41.

И.Т.ГУБСКАЯ

«Книга ликований» А.Л.Волынского (Раскрытие лика в балете)

Два имени в балетной мысли первой трети XX века стоят особняком. Это А.Я.Левинсон и А.Л.Волынский. Оба исследователя принимали участие в работе периодических изданий, издавали книги о современном балете и его истории. Но влияние их на русский балет оказалось неравнозначным. А.Я.Левинсон уехал из России в 1921 году и с этого времени его труды становятся частью космополизированной русской культуры, как и «Русский балет» С.П.Дягилева. А.Л.Волынский остается в России, все более оторванной от мира, ставшей для него своеобразным монастырем, лабораторией, замкнутость которой, возможно, и способствовала столь внимательному изучению элитарного, замкнутого на духовных проявлениях, в понимании ученого, искусстве классического балета.

Творчество А.Л.Волынского (1861—1926) разнопланово. Его интересовали разные сферы культуры и искусства, каждой из которых был отдан определенный жизненный этап.

Первые выступления в печати Х.Флексера (взявшего затем псевдоним А.Волынский) были в начале 1880-х в еврейской периодике Петербурга. После окончания юридического факультета Петербургского университета Волынский участвует в различных литературных кружках, печатается в журнале «Северный вестник». Его статьи этого времени посвящены Карлейлю, Спинозе, Канту, Пушкину, Гоголю, Лескову, Будде, Леонардо, идеям символизма...

К рубежу XIX — XX веков Волынский был автором значительных работ в разных областях: «Русские критики» (1896), «Н.С.Лесков» (1898), «Борьба за идеализм» (1900),

«Леонардо да Винчи» (1900), «Царство Карамазовых» (1901), «Книга великого гнева» (1904), «Достоевский» (1906). Он читал лекции о современной литературе в Петербурге, Москве, Риге.

В путешествиях в Константинополь, Афон, по Италии и Греции Волынский изучил культуру прошлого, прошел своеобразный курс истории искусств. «Он убедился между прочим, что античный театр есть по существу — балетный театр. Это привело его к изучению балета, которому он посвятил пятнадцать лет и который, по словам А.Л., спас его как литератора» (1).

Балетное искусство обращало на себя особое внимание символистов, к которым по многим воззрениям примыкал и Волынский. Эпоху символизма особенно интересовала идея лика как смысла жизни, сути человеческого лица. Эта идея стала основой разработок А.Л.Волынским философских, эстетических и теоретических начал классического балета. Итогом лекций, статей, дневниковых записей была «Книга ликований», изданная в 1925 году.

«А.Л.Волынский первый подошел к балету с строго научной и даже философской стороны. Культурнейший и чуткий литератор с большой эрудицией во всех вопросах искусства, А.Л.Волынский изучил искусство танца до мельчайших подробностей» (2).

Волынский начал изучать балет, когда ему было за сорок, и он имел международное признание как литератор, эстетик, автор монографий по разным вопросам искусствознания, лектор.

1910—20-е гг. — «балетный» период творчества Волынского, логично ставший итогом предыдущих. Замечательно стремление к практическому применению идейных разработок: создание Школы Русского Балета — «монастыря классического балета», где заложены начала балетной педагогики и балетного образования последующего времени. Школа

Русского Балета предполагалась альтернативой государственной. «Здесь начала свою педагогическую деятельность Ваганова. Здесь впервые вел свой курс характерного танца А.Ширяев с тем, чтобы позже развернуть его в академической школе. Отсюда вышли известные преподаватели — М.Романова и А.Бочаров. Здесь были сделаны попытки осуществить наброски программы по классическому и характерному танцу[...]» (3). Можно добавить, что здесь же занимались М.Семенова и Г.Уланова, с именами которых связано возрождение культуры академического балета и формирование отечественной исполнительской школы советского периода. Волынский создал при школе музей, передал ей свою библиотеку, словно в опровержение мнения о необходимости для балетного артиста «думать лишь ногами». Он считал, что для постижения смысла балета необходимы всесторонние знания. «Язык философии тяжел, мудрен и замысловат. Но молодые аудитории должны учиться понимать этот язык, эти чудеснейшие словесные кристаллы, сквозь которые видится сама реальная жизнь, в ее последних обобщениях» (4). В школе «учат не только танцовать, но учат творить, учат понимать сущность героического творчества» (5).

Людей, равнодушно относившихся к работе Волынского — в «Биржевых ведомостях», «Жизни Искусства», «Северном вестнике», «Литературной газете» — кажется, вообще не существовало. Его статьи читались всеми заинтересованными. И это объяснимо: до сих пор нет равного ему исследователя, столь художественного проникновения в суть любого занимавшего его предмета — будь то литература, пластические или театральные искусства. Для него не существовало границ газетных, журнальных, книжных тем: «сухая теория» замечательно прививалась к «древу жизни». Не было в периодике более захватывающих страниц, чем те, на которых помещались статьи Волынского.

Его самого можно отнести к той категории «великих дилетантов», к которой он причислял Аристотеля и Леонар-

до. «Дилетант никогда не бывает однобоким существом.[...] Вот почему ни одна история искусств, ни одна живая ценная монография по вопросам эстетики не написаны учеными специалистами, труды которых сохраняют свое высокое значение только в справочном смысле слова, редко поднимая читателя на высоту полного постижения предмета в целом» (6).

Неподражаемый энтузиаст, с «иудейским рационализмом, горящим в крови», он был захвачен бурями своего времени — и все же оставался над ними. «Волынский на заседании, как Степан Троф. Верховенский, защищал принципы и Венеру Милосскую... Говорил молниеносно. Приятно было видеть, что этот человек [...] может так разгораться и вставать на защиту святого.

— Это близорукость, а не пророчество! — кричал он Горькому. — Гуманизм есть явление космическое и иссякнуть не может. Есть вечный запас неизрасходованных гуманистических идей...» (7).

Замечания и суждения Волынского, при явной их порой субъективности, убедительны. В его работах постоянно ощутим огромный багаж знаний и опыта, позволяющий существовать в различных научных, эстетических, философских системах, не обозначая их границ.

Влюбленный в классический балет до обожествления: «Классический танец это сценическая литургия в подлином смысле слова» (8), он объяснял танец не как человеческое, но как высшее проявление. Изучение классического танца для Волынского — безусловная необходимость, порою даже подсознательная. «Изучение классических форм танца, при всей их сложности и неосознанности для современных поколений, представляет несомненный научный интерес» (9). Утрата воспитания тела повлечет утрату аристократизма духа — эта связь очевидна, т.к. «Человек есть единство души и тела и жизнь души без тела не есть нормальное состояние жизни» (10).

Тишина кабинета — самое несовместимое с личностью Волынского понятие. Пафос его выплескивался, подчиняя любую аудиторию. «Это был неподдельный огонь, это был

талант проповедника, влюбленного в тончайшую работу мысли.[...] свидетель, способный оценить импровизацию Аковича, останавливался, сраженный блеском эрудиции, вдохновением и жестом пророка, и радостно молодел» (11).

Стремление определить связь характера человека с его пластикой, найти абсолютные законы внешней выразительности выводит Волынского за «балетные» рамки. Пластика показана как изобразительный элемент духа произведения. Направленность энергетического импульса позволяет сравнивать выразительность поз *croisée* и *effacée* в танце — и Тютчева, Некрасова и Пушкина, Достоевского и Толстого, Ветхий и Новый Заветы в общем плане. «Движенческие» характеристики неожиданностью и точностью определяют синтез «дня и ночи человечества». «Кто не умеет читать и переводить на свой язык этих фигур классического аппарата, этих бесчисленных и разнообразных батманов, этих перелетных прыжков с круговращениями в воздухе, никогда в точности не поймет того, что делается действительно реального и действительно существенного в балете» (12). Танец в понимании Волынского — иконографическое отображение мира. «Иконографическое подобие и есть идеальное подобие предметов» (13), символ отражает мир как идею.

Основным для Волынского в изучении мира было всегда не единичное, со всем случайным и временным, а всеобщее. «В каждой единичной литературе простота — свидетельство истинной поэзии, истинной народности, но во всеобщей, всемирной литературе высота философских и нравственных идеалов, универсальность классических форм и образов — стоят на первом плане» (14).

Работы Волынского воспринимаются как феерия Чайковского — Петипа. В них синтезированы раздробленные до того возможности, данные методиками анализа различных отраслей знания. По набору и соотношению составных частей труды его соотносимы с абсолютом классического балетного спектакля как абсолют мысли.

Синтетичность суждений и методик анализа характерна для стиля Волынского. «[...] не борцом за одну какую-либо философскую систему, не сторонником той или иной идео-

логии, а подвижником во имя художественных ценностей вообще совершал свой тернистый путь Волынский. Все книги его обвеяны ароматом тонкой и оригинальной философской мысли, но в критических его работах почти невозможно отделить полухудожественную форму изложения от стройной логической структуры. Чаще всего критик — художник оттесняет на задний план философа. Вот почему для русской школьной философии Волынский остался явлением чуждым, даже враждебным, во всяком случае, совершенно непризнанным» (15). Независимость и самостоятельность позиций, стремление к гармонии и всеохватности в эпоху углубленных концентраций обрекали Волынского на положение вечно одинокого Дон-Кихота, по его же мысли, так и не понявшего, что истинно он — не рыцарь печального образа, а Дон Алонзо Добрый.

Смысл балета в духовной жизни — и именно в традициях русской духовной жизни с ее мессианским началом — Волынский считал особым. В этом он перекликался с идеей Н.Бердяева о свойственном славянскому типу России стремлении к «оформлению стихии». «Именно благодаря технике классического экзерсиса тело наше превратилось в настоящий свиток идей и чувств, конкурентно выражаемых не словом, не литературою, а только музыкой». «Если в русском обществе никогда не замечалась особенная тенденция к отвлеченному философствованию, в духе германского спиритуализма, то самой судьбою сохранен для него некий вид философствования хотя бы в немых знаках классического танца на пальцах». «Будет понят весь человек именно тогда, когда культура классического танца заговорит своими изначальными словами и для каждого батмана, для каждого пластического штриха, для хореографического полета отыщет свое определительное и выразительное наименование» (16).

Вероятно, философия Волынского для него самого была завершена как система и как откровение. Закончив свою последнюю книгу «Гиперборейский гимн», посвященную и подаренную театру «Габима», он ощутил иное существование. «Сейчас я работаю в свету — в солнечном свету, с

которым иду один, без посредников. Не знаю, куда иду, но иду. Минутами берет и меня самого некоторый холод, охватывает утренняя прохлада. Но я иду не смущаясь, восходя на свою высоту. Чистый горный воздух бывает прохладен, но только с горы виден пройденный и грядущий путь». Тон этого времени говорит о человеке, которому после Синайского мрака открылся Фаворский свет. «Габима» в глазах Волынского стала символом очищения и преображения «идейного соединения людей», результатом соборного действа, представителем народа, что стал «хранителем того праарийского интеллектуального монизма, к которому я иду, при свете которого я и потушил горевшие в моих руках, ныне уже бесполезные, свечи. Я иду — иду. А гиперборейский свет меня ведет» (17).

«Вся история человечества идет в бесконечность через постепенное уплотнение духа в видимые кристаллы бытия» (18, 4)*. «Книга ликований» подводит итог разработки теории балетных структур, разбирает «видимые кристаллы», возводя их к духовной первооснове. Для Волынского все в искусстве — творческая переработка природы. «Искусственно разделяя мир на две противоположные стихии — естественного и сверхъестественного, мы совершаем в сущности большую ошибку. Мы этим противопоставляем лицо мира его лику, тогда как в лике присутствуют все элементы лица, лишь в ином синтезе, их преображающем» (18, 226).

Лик — процесс, соизмеримый с творческим, в котором соединяются в хоре все существенные черты и в то же время происходит освобождение от всего случайного, сиюминутного. «Лик есть истинное существо лица». «[...] если мы скажем: лик человека, то этим выразим нечто ему вечно присущее» (18, 9).

Лик ассоциируется с абсолютом белого цвета, с отражением всего солнечного спектра в бриллианте. Собирание, хоровое начало для Волынского — аполлоническое начало «белого балета», как лучи солнца, собранные в руках Феба.

* Далее ссылки на «Книгу ликований» даются с указанием страницы.

Черты символизма балетного театра Петипа, ставшие основой работ Волынского, определяли специфику понятия символизма. В искусстве движущейся пластики это иное понятие, чем в изобразительных искусствах или литературе. Прорыв к идеальной сущности мира осуществляется в сопоставлении-игре символами — универсальными схемами, эстетическими единицами, вмещающими в одной «точке» танца бесконечный смысл, невыразимый иными формами.

Не случайно именно эпоха Петипа позволила Волынскому говорить о значении движений, поз классического балета. Эстетическое осмысление, определение как символа, несущего в едином многозначность, умножающего бесконечно чувственные состояния в определенном положении стандартного рабочего «инструмента» — унифицированного рабочего тела (Волынский говорил: «Сгорела на жертвенном огне женщина и родилась сильфида») — определяет магию воздействия «арифметики» и «геометрии» экзерсиса классического балета, найденные в длительном развитии единственно возможные схемы для отражения мира. Форма танца осознана как тайнопись духа. Идея становится телом.

Бесконечное умножение движения, звука, образа — лейтмотивы движения, развитие движения в балете. Обядовость ритма движений, организующих пространство, и время балетного спектакля ассоциируются с импульсом и его отражением, создающим гармонию равновесия. Волынский применяет понятие *coupé* классического балета к схеме кантовской эстетики, к понятиям пространства и времени: «Представление пространства складывается в душе как результат двух актов нормального купэ: ударного зрительного впечатления и рефлекторно ему отвечающего мышечного напряжения. [...] Пространство есть результат зрительно-мышечного купэ, обращенный в созерцательное представление» (18, 75). «Предмет отражается в зеркале памяти с большей или меньшею отчетливостью. Сочетание ментального созерцания вещей с их зеркальными отподоблениями памяти дает нам представление времени, оправдывающее формальное учение Канта» (18, 75).

Хореографическое искусство почти идеально дает соотнесение раскрытия образа в музыке и танце. Волынский отмечает слияние субъекта и объекта творчества в балете. Это принцип «чистого искусства», в котором «сплавляется объект с субъектом, внешний мир — с самим художником» (Ш.Бодлер).

Сочетания импульсов мысли и эмоции дают иллюзию графической схемы мира. «[...] прямая линия есть линия мысли в ее бесконечном устремлении вперед. Как прямая линия имеет измерение длины, так и мысль измеряется только временем, которое и есть ее длина» (18, 87). Круговая линия — графическая характеристика «эмоционального мира страстей и волевых порывов чувственного порядка» (18, 89). Центр воли — и кружение чувств. «Если кривая линия не замыкается в круг, то этому препятствует ей только что-нибудь случайное, извне привнесенное». «Круг является уже не частным случаем кривой, а ее идеальным подобием, ее руководительным пластическим знаком, ее имманентною целью» (18, 89).

Соединение этих линий — сетка-паутина мировых связей. В такой структуре соединены дух и чувство, мужское и женское начала, отсюда андрогинность Волынский представляет как «образ былого совершенства» и «верховную цель» в искусстве.

Женское начало — центрическое. «Пребывая магнитом в своей среде, она как бы рвется к дальним мирам, но миры эти влекутся к ней самой постоянно и неизбывно» (18, 173). «Держательница мира», «Вечная женственность» — основа классического балетного спектакля Петипа. В ней задано «царство индивидуализма» — стройная система, еще не разрушившаяся до хаоса, но определяющая последующее распадение цельной личности балетного героя в мозаику.

«Прямая линия — путь мысли, удел духа» — мужская стихия, революционное начало. Статичный центр и движение круговой линии соответствует формуле познания мира, сливаясь в гармонии сфер.

Синтезирующее начало классического танца в том, что в нем «не прямое чувство, живое в своей мгновенной ре-

альности, а чувство, опосредованное интеллектом, им управляемое по законам логики» (18, 224). В восприятии синтезируются созерцание и рассудок.

В балете наглядно представлен взрыв создания мира — одновременное рождение времени, материи-пространства и движения. Отображены основные схемы бытия. Первоначальное целое бесконечно отраженное. Идея аккорда, объединения для выяснения сути — тема собирания культур и традиций. «Ведь много раз надо умереть, чтобы однажды возродиться» (Ж.Кокто). Это возрождение — создание символов из знаков, увеличение события-па до символа-темы. Отчасти в этом — смысл кордебалета, который «пластический символ стихийности», «коэффициент личности в аспекте художественной соборности»(19).

Стравинский отмечал, что «необходимость ограничения, добровольно принятой выдержки берет свое начало в глубинах самой нашей природы и относится не только к области искусства, но и ко всем сознательным проявлениям человеческой деятельности» (20). Соединение искусства и науки, выделение первичного составляющего элемента -- основной экзерсисный принцип, сохраняющий от излишней сиюминутности, индивидуальности.

В экзерсисе «человеческий лик намечается, растет, открывается и развертывается в постепенных обнаружениях своих сил и средств» (18, 64). Темы экзерсиса, переходящие в спектакль — тема развития, волна усложнения и разрядки. Шаманство экзерсиса — в увеличении, накоплении деталей для постижения, создания целого, которое понимается через элементы танца.

Именно экзерсис — причина тождества, исчезновения различий между субъектом и объектом творчества. В произведении же определяются отношения личности и судьбы, связь человека и высших сил. В различных концепциях танцевальных школ заложены разные схемы. «Бог знает все, но человека он заставил выбирать» (Х.Л.Борхес). Если в классическом балете импульс задан на раскрытие, то, «чтобы классическое искусство шло в уровень с развивающейся современной душой, оно должно быть обогащено музыкаль-

ными концепциями *en dedans*» (21). Именно это и стало основой последующих танцевальных стилей, которые, например, в творчестве М.Бежара воспринимаются столь же классическими, как балет Петипа. Жизненная, дионисийская основа *en dedans* дополняет дух, аполлоническое в *en dehors*.

Выразительность классического танца — не «сказанная», а «говорящая», гипнотическое внушение, а не объяснение. Лик мира воспринимается почти подсознательно. Согласно с Аристотелем, высшие принципы познаются интеллектуальной интуицией. Символ, создаваемый через экзерсис, определяет доступ к идеальному миру (Э.Кассирер).

«Классические танцы в своей основе имеют экзерсис. Экзерсис этот, производимый в классном зале, у палок и на середине, представляет не один лишь учебный характер. К нему постоянно, на всем протяжении своей карьеры, возвращаются артисты балетной сцены, черпая в нем гармоническую и планомерную поддержку своих сил.[...] Экзерсис [...] состоит из строго определенного ряда основных форм и движений, входящих потом в состав балетного действия.[...] Здесь заложен, хранится и культивируется весь фонд балетного искусства» (18, 47).

Как и в мировом общем принципе, свобода не рождается, а приобретается усилиями воли. Исчезнувшая свобода человека — в утрате обладания своим телом (Пиндар). Свобода танцевального выражения приобретается в условиях тренажа, формирующего тело и его дух, отделяющего от конкретных физических обстоятельств. Бог танца — картезианская связь души и тела. «Балет — абсолютная католическая догма танца» (Линкольн Керстайн). Тело дематериализуется танцем, превращается в дух, который, по Ницше, функция танцующей плоти. Организм переустраивается — в этом, очевидно, Волынский считает совпадение идеи экзерсиса, его цели с идеей регуляции природы, приобщения к культурной памяти у Н.Федорова.

Волынский подробно разбирает смысл всех групп движений в программе классического экзерсиса.

Экзерсис начинается с постановки ног на полу. В *plié*

по позициям формируется пространственная мера, исполнительское чувство вкуса. Это своего рода гамма, определенное количество чистых и неразложимых форм, исключающих элемент случайности. «На плие и релеве, говорили старые хореографы, построены все классические танцы» (18, 52). *Plié* — основа движений в балете, его пружина, максимально разворачивающаяся в *relevé*. Эти движения охватывают начальную и высшую точки, связывают в танце две стихии.

Вращения ноги развивают гибкость движений. В них — основа цветочной прелести классического балета, гирлянд танцев, сплетающихся на сцене. Эти гирлянды образуют орнамент в сценах «Спящей красавицы», в картине «Оживленный сад» в «Корсаре».

В движениях, окрашенных различными нюансами, присутствует идея круга — одно из основных понятий в духовной графике балета. Тело в движении раскрывается или развертывается, определяя различный смысл.

В экзерсисе «сеется тело душевное, но восстает тело духовное. В батманах, вращениях ноги, в бесконечных приседаниях перед нами проходит вся элементарная жизнь нашего тела, во всех кривых, прямых, зигзагообразных и круговых линиях, свойственных растительному миру» (18, 64).

Battements существуют в различных нюансах, различных темпах мышечного усилия. В этом движении определяется выразительность форм движений ног, острота и прямизна, задающие вторую геометрическую основу — прямую линию. *Battements* несут в себе постепенное развертывание или резкую развязку движения. В их линиях — та строгая архитектурность, которая присуща классическим балетам. Не случайно «Спящая красавица» Петипа постоянно сравнивается с дворцовой архитектурой Петербурга, где она появилась на свет.

Развертывающийся *battement* дает воплощение эволюции, одна форма вырастает из другой. Острые же — революционная, резкая смена. Человеческое движение уподобляет человека микрокосму.

В подготовительных движениях к вращениям намечает-

ся графика, развиваемая на середине зала. Энтузиазм вращений можно объяснить соразмерным отображением пространства и времени — мышечного усилия и его результата, сочетанием прямой линии и круга. В этом — причина магического воздействия *fouettés* и различных других вращений. Здесь сочетаются логика абсолюта прямой линии и круг чувств человеческих, психология выбора. Вращения — это и круговорот, и стрелка часов.

Attitudes и *arabesques*, позы *ecartée* — позы магической графики тела, движущегося покоя, акценты прямых и закругленных линий.

Attitude — ломаная линия: свернутая на *croisée* — не нашедшая покоя и тревожная; открытая на *effacée* — спокойная и светлая. Эта поза — лейтмотив хореографии «Спящей красавицы». *Tire-boushone* — вариант *attitude*. Он несет в себе диапазон выразительности от сатирического до нежного, от простодушного до величественного.

Arabesque — излюбленная тема балета. Это тема «Жизели», «Лебединого озера». Это наиболее ликующая поза, в нюансах, определяемых игрой плеч, спины, глаз, лица. «В аттитюде [...] лик танцовщицы еще только обещан, еще только томится предчувствием будущего своего рождения. Но в арабеске мы уже имеем основные черты не неподвижного лика, а начавшегося в живом действии танца настоящего хореографического ликования. Прямая линия, с ее эстетическим волшебством и магическим заклинанием, взяла верх над беспокойным метанием в зигзаге» (18, 93). Эта вертикальность «не требует движения», она — данность.

Смысл вертикальности, лестницы в небо духовен. Вертикальность — устремление по смыслу, ось света. «С вертикальности начинается история человеческой культуры и медленное завоевание неба и земли» (18, 16). Стояние на пальцах — результат сознательного усилия, «зов к движению». «Линия танца несется вверх» (18, 148). Этим объясняется, что лейтмотивом танцевального спектакля, движенческого искусства, становится, казалось бы, нелогич-

но, неподвижная по видимости, созерцательная поза. И именно скачок телесного движения в движение духовное определяет центр смысла, который задает *arabesque* или *attitude*.

В экзерсисе «классический танец дан в своих самых существенных основах, [танцовщик — *И.Г.*] в течение двух каких-нибудь часов проходит с педагогом почти все балеты рудиментарно. К концу экзерсисного урока он должен испытывать значительное утомление. Все в нем сломано и перегнуто, все развинчено и завинчено, все скручено и раскручено. А между тем все тело все еще трепещет новорожденными импульсами и открывшимися возможностями.[...] Все становится понятнее, все воспринимается живее и полнее. И каждый человек, воспитавшийся в идеях психо-физического параллелизма, охотно поверит этому, поймет настроение танцовщицы, вошедшей в жизнь после оздоровляющего труда. Обыкновенно педагог, пройдя с классом огромный экзерсис, кончает занятие легчайшими и простейшими после всего проделанного движениями [...]. В области физических упражнений такой прием является настоящим итальянским сфумато, сведением резких контуров рисунка к дымно-мягким очертаниям» (18, 160). И одновременно способом «переключения» высокого духовного напряжения на обычную жизнь.

Экзерсис достигает того, что в классическом балете мысль поистину становится свойством человеческого тела (Б.Спиноза), материя «творит» явления духа. Красота танца, которую Волынский противопоставлял красивости как космос и косметику, результат воплощения идеи в материю (В.Соловьев).

Классический балет в трудах Волынского представлен «идейной скалой», он осознан «в этом смысле наиболее человеческим искусством — искусством сознательного духа, в его высших морально-волевых парениях» (22). «Классика — движение абстрагированное, закономерное, движение, сцепленное тончайшими соответствиями через музыку, звучащую с музыкой умопостигаемой, с кружением циклонов, с ходом планет, с космосом» (23).

Азбука классических движений, представленная в книге Волынского, предстает как картотека различных энергетических состояний, собрание схем. Это замкнутая в себе система. В мире созидания она «распускает» сгустки энергии и передает собранную энегрию. Волынский считал, что точно найденное пластическое соответствие при «разрядке» оказывается музыкой.

Закономерностью мировых связей, отраженных человеческим телом, определяется существование силовых точек поз или па в биоэнергетических центрах тела. «[...] главное в танце не руки и не ноги, а солнечное сплетение и в конечном итоге — все тело в целом» (24).

Танец, как зримая эмоция тела, определяет развитие эмоционального мира человека и соответственно увеличение возможностей для создания схем. Таким образом, работа Волынского в области постижения классического танца остается открытой в будущее и дополняется постоянно.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Памяти Акима Львовича Волынского: Сб. Л. 1928. С.26.

2. Бродерсен Ю. «Проблема Русского Балета»// Жизнь Искусства, 1923. № 10. С.13-14.

3. Слонимский Ю. Советский балет. М.-Л. 1950. С.69.

4. Волынский А. Героический человек // Жизнь Искусства. 1922. № 48. 5 дек.

5. Ю.Б. Показательный спектакль // Жизнь Искусства. 1923. № 51. 25 сен. С.16.

6. Волынский А. Апология диллетантизма // Жизнь Искусства. 1923. № 36. 11 сен.

7. Чуковский К. Дневник (1918-1923) // Новый мир. № 7. 1990. С.152.

8. Волынский А. Теоретические наброски // Жизнь Искусства. 1922. № 10. 7 мар.

9. Волынский А. «Паралипомена» // Жизнь Искусства. 1922. № 20. 23 мая.

10. Волынский А. О свободе убеждений в христианстве// Православное обозрение. 1889. № 3. С.11.

11. Форш О. Сумасшедший корабль. Л. 1988. С.44.

12. Волынский А. Балет. Плачущий дух // Жизнь Искусства. 1923. № 8. 27 фев. С.4.

13. Волынский А. Что такое идеализм. СПб. 1922. С.23.

14. Браудо Е. А.Л.Волынский. Н.С.Лесков // Жизнь Искусства. 1923. № 37. 18 сен. С.25.

15. Волынский А. Балет // Жизнь Искусства. 1924. № 3. 15 янв. С.11.

16. Волынский А. Апология дилетантизма // Жизнь Искусства. 1923. № 35. 4 сен. С.15.

17. Волынский А. Балет // Жизнь Искусства. 1923. № 5. 6 фев. С.4.

18. Волынский А. Книга ликований. Л. 1925.

19. Волынский А. Балет // Жизнь Искусства. 1923. № 20. 22 мая. С.2.

20. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. 1963. С.194.

21. Волынский А. Виды творчества // Жизнь Искусства. 1923. № 11. 20 мар. С.5.

22. Волынский А. Балет // Жизнь Искусства. 1924. № 3. 15 янв. С.11.

23. Блок Л. Классический танец. М. 1987. С.470.

24. Бежар М. Мгновение в жизни другого. М. 1989. С.59.

Хроника АРБ

Список выпускников

Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой 1996 г.

8 III «А» курс

Педагоги классического танца:
Зубковская И.Б., Щербаков Е.В.
Педагог характерного танца: ***Аверкина Л.В.***
Педагог историко-бытового танца: ***Янанис Н.С.***
Педагог дуэтно-классического танца: ***Щербаков Е.В.***
Педагог актерского мастерства: ***Сергеев В.Е.***
Куратор: ***Гребенник Л.В.***

Бахарева Н.В., Житнухина Е.Д., Иванова С.В., Некипелова Т.М., Парт В.А., Сиротенко Е.А., Шарапов Д.В., Шадрухин Д.В.

* * *

8 III «Б» курс

Педагоги классического танца:
Евтеева Е.В., Янсон Г.П.
Педагог характерного танца: ***Гончарова Л.Е.***
Педагог историко-бытового танца: ***Янанис Н.С.***
Педагог дуэтно-классического танца: ***Десницкий В.С.***
Педагог актерского мастерства: ***Степин А.А.***
Куратор: ***Гребенник Л.В.***

Большакова Н.В., Булыгин С.Н., Захарова С.Ю., Иванов В.А., Иванова Ю.В., Куликов В.Е., Карасева А.Н., Курза А.С., Микерина О.А., Рудина А.В., Павленко Д.В., Сапугова А.А., Семенова Е.Б.

Репертуар

Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой

в 1995/96 учебном году

Спектакли:

«Баядерка», картина «Тени»,
муз.Л.Минкуса, хореография М.И.Петипа –
4 представления

«Детская симфония»,
муз.Й.Гайдна, хореография Г.А.Алексидзе –
3 представления

«Фея кукол»,
муз.И.Байера, постановка К.М.Сергеева –
4 представления

«Щелкунчик»,
муз.П.И.Чайковского, хореография В.И.Вайнонена –
8 представлений

Концертный репертуар:

«Арлекинада», *Pas de deux*

муз.Р.Дриго, хореография М.Петипа

«Возвращение»

муз.И.-С.Баха в современной обработке, хореография Э.Смирнова

«Деревенский Дон Жуан»

муз.М.Зарицкого, хореография Л.Якобсона

«Жизель», Pas de deux (I акт)

муз.Ф.Бургмюллера, хореография М.Петипа

«Жизель», Pas de deux (II акт)

муз.А.Адама, хореография М.Петипа

«Качуча»

муз.П.Сарасате, хореография Л.Якобсона

«Классическое Pas de deux»

муз.Д.Обера, хореография В.Гзовского

«Классическое Pas de deux»

муз.П.Чайковского, хореография Дж.Баланчина

«Конек-Горбунок», «Фрески»

муз.Ц.Пуни, хореография М.Петипа

«Коппелия», Pas de deux

муз.Л.Делиба, хореография Ф.Лопухова

«Корсар», Pas de trois одалисок

муз.Р.Дриго, хореография М.Петипа

«Корсар», Pas de deux

муз.Р.Дриго, хореография М.Петипа

«Корсар», Pas d'esclave

муз.П.Ольденбургского, хореография М.Петипа

«Крестьянское Pas de deux»

муз.Д.Обера, хореография А.Симона

«Минотавр и нимфа»

муз.А.Берга, хореография Л.Якобсона

«Отчаяние»

муз.А.Пьяцоллы, хореография А.Полубенцева

«Охотник и птица»

муз.Э.Грига, хореография Л.Якобсона

«Pas de Quatre»

муз.Ц.Пуни, хореография Л.Долина

«Пламя Парижа», *Pas de deux*

муз.Б.Асафьева, хореография В.Вайнонена

«Полишинель»

муз.С.Рахманинова, хореография Л.Якобсона

«Раймонда», Панадерос

муз.А.Глазунова, хореография К.Сергеева

«Сатанилла», *Pas de deux* «Венецианский карнавал»

муз.Ц.Пуни, хореография М.Петипа

«Спящая красавица», *Pas de deux* (III акт)

муз.П.Чайковского, хореография М.Петипа

«Спящая красавица»

дуэт принцессы Флорины и Голубой птицы

муз.П.Чайковского, хореография М.Петипа

«Талисман», женская вариация

муз.Ц.Пуни, хореография М.Петипа

«Тщетная предосторожность», вариация Лизы

муз.П.Гертеля, хореография Н.Дудинской

«Умирающий лебедь»

муз.К.Сен-Санса, хореография М.Фокина

По материалам спектаклей АРБ
на сценах Мариинского и Эрмитажного театров

Хроника спектаклей и концертных выступлений

учащихся Академии Русского балета им.А.Я.Вагановой
в 1995/96 учебном году

30 сентября 1995 – концерт в Школьном театре, посвященный Дню первого выхода на сцену.

15 декабря 1995 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Маша-принцесса – *Светлана Иванова*,
Щелкунчик-принц –
артист балета Мариинского театра *Андриан Фадеев*.

17 декабря 1995 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Светлана Захарова и *Дмитрий Шарапов*.

24 декабря 1995 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Вероника Парт
и артист балета Мариинского театра *Илья Кузнецов*.

30 декабря 1995 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Екатерина Житнухина
и артист балета Мариинского театра *Владимир Архангельский*.

31 декабря 1995 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Дарья Павленко и *Масахито Кадзивара.*

2 января 1996 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Татьяна Некипелова и *Дмитрий Шадрухин.*

4 января 1996 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Татьяна Некипелова и *Дмитрий Шадрухин.*

7 января 1996 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Светлана Иванова
и артист балета Мариинского театра *Андриан Фадеев.*

8 января 1996 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.
Светлана Захарова и *Масахито Кадзивара.*

16 февраля 1996 – *«Щелкунчик»*,
спектакль АРБ на сцене Мариинского театра,
посвященный 95-летию со дня рождения В.И.Вайнонена.
Вероника Парт и *Масахито Кадзивара.*

5 марта 1996 – спектакль АРБ
на сцене Мариинского театра,
посвященный дню рождения К.М.Сергеева.
I отделение – *«Баядерка»*, картина «Тени».
Никия – *Светлана Захарова*, Солор – *Дмитрий Шарапов;*
II отделение – *«Фея кукол»*.
Фея кукол – *Светлана Иванова*,
два Пьеро – *Дмитрий Шарапов, Дмитрий Шадрухин*;
III отделение – *«Детская симфония»* (первое исполнение),
концертные номера.

7 марта 1996 – концерт сценической практики учащихся 5-х классов на сцене Школьного театра.

Педагоги: *И.А.Трофимова, О.Д.Балтачеева, Л.И.Полонская, А.С.Хамзин, Ю.И.Умрихин, А.А.Мирзоян.*

10 марта 1996 – спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение – *«Фея кукол»* (исполнители те же);
II отделение – *«Баядерка»*, картина «Тени» (исполнители те же);
III отделение – *«Детская симфония»*, концертные номера.

17 марта 1996 – спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение –
«Фея кукол»: Татьяна Некипелова;
II отделение – *«Детская симфония»*, концертные номера;
III отделение – *«Баядерка»*, картина «Тени».
Вероника Парт и *Масахито Кадзивара.*

23 марта 1996 – концерт сценической практики учащихся 2-х, 3-х, 4-х классов на сцене Школьного театра.

14 апреля 1996 – спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение – *«Детская симфония»*, концертные номера;
II отделение – *«Фея кукол»*:
Татьяна Некипелова,
Дмитрий Шарапов, Дмитрий Шадрухин.

10 мая 1996 – концерт сценической практики студентов I курса на сцене Школьного театра.

Педагоги: *Э.В.Кокорина, Т.А.Удаленкова, В.И.Афанасков, К.В.Шатилов.*

11 мая 1996 – концерт сценической практики студентов II-го курса на сцене Школьного театра.

Педагоги: *Н.М.Дудинская, М.А.Васильева, Б.Я.Брегвадзе, В.И.Цветков.*

14 мая 1996 – концерт иностранных стажеров АРБ на сцене Эрмитажного театра.

17 мая 1996 – концерт студентов I и II курсов АРБ на сцене Эрмитажного театра.

7 июня 1996 – выпускной спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение – «*Баядерка*», картина «Тени».

Вероника Парт и *Масахито Кадзивара;*

II и III отделения – концертные номера.

9 июня 1996 – выпускной спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение – «*Баядерка*», картина «Тени»

(исполнители те же);

II и III отделения – концертные номера.

10 июня 1996 – выпускной спектакль АРБ на сцене Мариинского театра.

I отделение – «*Баядерка*», картина «Тени».

Светлана Захарова и *Дмитрий Шарапов*;

II и III отделения – концертные номера.

17, 20 июня 1996 – концерты студентов выпускных курсов АРБ на сцене Эрмитажного театра.

30 июня 1996 – концерт с участием студентов АРБ в Юсуповском дворце.

Материалы «Хроники АРБ» подготовила
Е.И.Хорева

Информация

о присвоении ученых званий педагогам Академии Русского балета

Решением Аттестационной коллегии Государственного комитета Российской Федерации по высшему образованию (протокол № 512-П от 20 декабря 1995 года) присвоено ученое звание

ПРОФЕССОРА

ДУДИНСКОЙ Наталии Михайловне

ЗУБКОВСКОЙ Инне Борисовне

СЕРЕБРЕННИКОВУ Николаю Николаевичу

***

Решением Аттестационной коллегии Государственного комитета Российской Федерации по высшему образованию (протокол № 169 П от 6 мая 1997 года) присвоено ученое звание

ПРОФЕССОРА

ШАТИЛОВУ Константину Васильевичу

***

Коротко об авторах

Государев Алексей Алексеевич –
преподаватель АРБ, кандидат философских наук

Губская Ирина Тимофеевна –
преподаватель истории театра АРБ, театровед

Десницкий Вадим Сергеевич –
педагог дуэтно-классического танца АРБ

Добровольская Галина Николаевна –
научный сотрудник Института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор

Илларионов Борис Александрович –
ученый секретарь АРБ, балетный критик

Ильичева Марина Александровна –
зам.зав.кафедрой истории и теории хореографического искусства АРБ, театровед

Пономарева Ирина Михайловна –
психолог АРБ, кандидат психологических наук

Рыхляков Вадим Сергеевич –
вице-президент Русского генеалогического общества, главный редактор журнала «Известия Русского генеалогического общества»

Садовникова Людмила Анатольевна –
театровед, стажер кафедры пластического воспитания Санкт-Петербургской Академии театрального искусства

Федорченко Ольга Анатольевна –
преподаватель истории балета АРБ, балетовед

Фомкин Алексей Викторович –
артист балета Мариинского театра, студент педагогического факультета АРБ (специальность балетоведение)

Хамзин Адоль Сагманович –
педагог дуэтно-классического танца АРБ, заслуженный артист России

Янсон Герман Петрович –
педагог дуэтно-классического танца АРБ, заслуженный артист России

In shorts about the authors

Vadim S.Desnitski
Pas de deux teacher of the Vaganova Ballet Academy
Olga A. Fedorchenko
Ballet history teachet of the Vaganova Ballet Academy, ballet theorist
Alexei V. Fomkine
Ballet dancer of the Mariinski Ballet Conpany, student of the Teachers'training department of the Vaganova Ballet Academy (specializing in ballet theory)
Alexei A. Gosudarev, Ph.D.
Theacher of the Vaganova Ballet Academy
Irina T. Gubskaya
Theatre theorist, Theatre history teacher of the Vaganova Ballet Academy
Marina A. Ilichova
Assistant Head of the History and Ballet theory department, theatre theorist
Boris A. Illarionov
Academis secretary of the Vaganova Ballet Academy, ballet critic
German P. Janson
Honoured Artist of Russia, Pas de deux teacher of the Vaganova Ballet Academy
Adol S. Khamzine
Honoured Artist of Russia, Pas de deux teacher of Vaganova Ballet Academy
Irina M. Ponomareva, Ps.D
Psycholigist of the Vaganova Ballet Academy
Vadim S. Rylhliakov
Vice-president of the Russian Genealogy Society, Editer in Chief of the magazine «News from the Russian Genealogy Society»
Ludmila A. Sadovnikova
Theatre theorist, intern of the St.Petersburg Academy of the Theatre Arts

Contents

From «The Scool of Theatrical Dancing —
to the Vaganova Ballet Academy

A.Fomkine.
Dancing Studies in the Glory of revival of the Golden Epoch.
A.Natarova.
Extracts from an Artist's Memoirs.
O.Fedorchenko.
Olga Preobrazhenskaya as a teacher of the St.Petersburg Theatre School.

Psychologist's Page

I.Ponomareva.
Communication Barriers.

Ballet Theatre: History. Theory. Practice

G.Dobrovolskaya.
Unknow Documents on Ballet History of the 18th century.
M.Ilichova.
Charles Didelot's creational work. First Petersburg Period: 1801-1811.
V.Rykhliakov.
Varvara Rykhlyakova.
A.Gosudarev.
«The Swan Lake» as a Tragedy.
B.Illarionov.
Levinson — about Blazis.
I.Gubskaya.
«Book of Exultations» by A.L.Volynski.

Vaganova Ballet Academy Chronicles

List of Vaganova Ballet Academy Graduants in 1996.

Vaganova Ballet Academy Repertoire in 1995/96.

Record of Performances and Concerts.

Information in the conferment of the Degrees of the Academy Teachers.

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой

ВЕСТНИК № 5

Подписано в печать 3.10.97. Формат 60 x 84/16
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 11,4.
Тираж 500 экз. Зак. 47.

Зарегистрирован в Северо-Западном
региональном Управлении Комитета
Российской Федерации по печати.
Рег. № П2200 15 ноября 1996 г.